دكتور طـــه وادى

أستاذ الأدب والنقد الحديث
كلية الآداب – جامعة القاهرة

دراسات فى نقد الرواية

الطبعة الثالثة
١٩٩٤



دار المعارف

الناشر : دار المعارف - ١١١٩ كورنيش النيل - القاهرة ج.م.ع.

مقدمة الطبعة الثانية

الرواية.. ملحمة العصر الحديث، وقد تغذّت على أنواع أدبية عدة، وورثتْ دورها الثقافى. وهذا ما يجعلها من أكثر الفنون الأدبية قدرة على التعبير عن أزمات الإنسان وقضايا الواقع من خلال حساسية خاصة، تجيد طرح الأسئلة وإثارة الانتباه.

والرواية - باعتبارها نوعاً أدبياً حديث النشأة - لا تزال فى حاجة إلى دراسات كثيرة: نظرية وتطبيقية.. مترجمة ومؤلفة، تعرّف بجماليات هذا النوع الأدبى الجماهيرى، وتفسّر كثيراً من نصوصه، التى أصبحتْ تقرأ - اليوم - بكل لغات العالم.. وليس أدل على ذلك من أن معظم الذين حصلوا على جائزة «نوبل» فى مجال الأدب.. كانوا من كتّاب الرواية والقصة. وهذا الإقبال الجماهيرى المتزايد على فنون القصّ ، يفرض على الدارسين متابعةً نقدية أوسع وأعمق، مستفيدةً من كافة الدراسات النقدية المعاصرة، لتفسير قضايا الرواية والقصة على المستويَيْن: النظرى والتطبيقى.

وهذا الدافع النبيل هو الذى حدا بنا إلى تقديم هذا الكتاب للقراء والمتخصصين، أملاً فى أن يكون حلقة فى سلسلة نقدية نصدرها عن ذلك المجال النقدى الخصب، الذى مازال فى حاجة إلى جهود كثيرة ومخلصة.

وقد سبق أن نشرت هذا الكتاب في سلسلة «دراسات أدبية» – التي تصدر عن الهيئة المصرية العامة للكتاب سنة ١٩٨٩. وقد نفدتْ طبعته سريعاً، مما حدا بي إلى إعادة نشره من جديد. ولم أغيِّر من فصوله إلا فصلاً واحدا، هو الخاص بالقائمة البيليوجرافية للرواية المصرية منذ النشأة حتى سنة ١٩٧٤، لأني آثرت أن استكمل حلقات ذلك العمل، وأن أقدمه وحدة واحدة منذ النشأة حتى سنة ١٩٩٢ في كتاب آخر. وقد استبدلتُ به فصلاً آخر عن أدب المنفلوطي القصصي. وأما بقية فصول الكتاب فقد أعدتُ نشرها – كما هي.. وبناء على هذا فقد بقي الكتاب في قسميْن: أحدهما.. يضم الدراسات المؤلفة، والآخر.. يضم المقالات المترجمة.

والله خيرٌ حافظاً.. وهو أرحمُ الراحمين.!!

دكتور طه وادى

القاهرة – الدقى :

الأثنين : ٢٦ رمضان ١٤١٢

٣٠ مارس ١٩٩٢

مقدمة الطبعة الأولى

تعد الرواية من أهم الأنواع الأدبية ازدهارا وانتشارا فى العصر الحديث، وكانت تمثل وجبة ثقافية شهية، عندما كانت القراءة -حتى وقت قريب - تقدم متعة حقيقية للإنسان. وفى هذا العصر فقدت معظم المعارف الإنسانية بعض جمهورها القارئ، غير أن فنونَ القصِّ ماتزال أسعد حالا من غيرها، لأنها مطلوبة - بدرجة كبيرة - لكثير من وسائل الإعلام المرئية والمسموعة والمقروءة. لكن هذا الانتشار لفنون القصِّ يثير سؤالا هاما، هو: إلى أىّ مدى تُواكب الدراسات النقدية ذلك النشاط الإبداعى؟!

فى الحقيقة إن النقد النظرى - فى مجال الرواية - قليل إلى حد ما إذا قيس بنقد الشعر أو المسرح. كما أن كثيرا من الدراسات التطبيقية محدودة الفائدة، لأنها تقوم بوظيفة تفسيرية - فى المقام الأول - للأعمال القصصية التى تدرسها. من هنا تظل الحاجة إلى النقد النظرى ماسة ومستمرة، وإذا ما أدركنا أن الرواية الحديثة شكل وافد.. فإن ذلك يعنى أن كثيرا من قضاياها النقدية وافدة أيضا. وهذا ما يؤكد دعوتنا إلى العناية بترجمة بعض الكتب والدراسات الخاصة بنقد القصة والرواية إلى اللغة العربية.

وقد حاولت منذ وقت مبكر أن أسهم بجهد ما فى هذا المجال. وكانت خطتى آنذاك (١٩٧٥) تهدف إلى أن أترجم بعض المقالات الهامة

لنقاد مختلفين فى هذا الميدان. ولكن الله -جلت حكمته - شاء أن أكون أستاذا للشعر، فانصرفتُ - إلى حين - عن القصة: إبداعا ونقدا وترجمة.

والمقالات التى يحتوى عليها هذا الكتاب كان ينبغى أن تصير موضوعا لكتابيْن حول نقد الرواية: أحدهما (مترجم).. والآخر (مؤلف)، لكنى قررت أن أضم العملين بين دفتى كتاب واحد، لأنهما يدوران حول قضية واحدة.. هى نقد القصة والرواية الحديثة .

وآمل أن تكون هذه الدراسة دعوة نحو مزيد من الجهد، لتنمية حصاد النقد القصصى: تأليفا وترجمة.. وتنظيرا وتطبيقا .

والله - تعالى القدير - أسأل أن يوافقنا - جميعا - إلى طريق العلم.. والحق.. والخير.!!

١٠ أبريل ١٩٨٧ م
١٢ شعبان ١٤٠٧ هـ

دكتور طه وادى
أستاذ الأدب العربى الحديث
كلية الآداب - جامعة القاهرة

القسم الأول :

دراسات

جماليّات القصةِ والروايةِ الحديثة

(١) الجذورُ التاريخية :

الحديث عن القصة.. نوعا أدبيا، يفضى إلى قدر من التداخل والالتباس، حتى عند بعض أهل الاختصاص: إبداعا ونقداً. فالبعض يستنكر – أو يدهش على الأقل – حين نقول إن القصة – كما نعرفها اليوم – فن أدبى حديث النشأة، ليس على الأدب العربى وحده، وإنما على كل الآداب العالمية. والقول الفصل فى هذا المجال هو أن (القصة) بمعناها العام والواسع قديمة قدم اكتشاف الانسان للإبداع الأدبى. والمبدأ الجمالى فى تفسير ظهور أى نوع أدبى: شعرا كان أم قصة أم مسرحا، لا يمكن أنْ نُفسِّره تفسيرًا مُغلقا.. أى تفسيرا يعتمد على طبيعة النوع الأدبى وحده، دون إدراك لطبيعة الواقع الإنسانى الذى أنتجه: إننا لا يمكن أن نفسر الأدب بالأدب، لأن الأدب ليس كلمات جوفاء خالية من أية دلالة، وإنما هو – أى الأدب – انعكاس إيجابى لحاجات الواقع وتعبير عن ضرورات الحياة، لذلك قيل : إن الشعر ديوان العرب، والأدب مرآة المجتمع.

وإذا ما أدركنا أن القصة فن قديم – ترجع بعض نصوصه إلى الأدبْين المصرى الفرعونى واليونانى قبل الميلاد – فإنه يصعب أن تكون حاجة البشر الجمالية ومشاغلهم المادية والروحية واحدة طوال عصور التاريخ. إن التجربة الإنسانية التى تعبر عنها الأعمال الأدبية تتسق بدرجةٍ – قد تصل إلى حد التطابق – مع طبيعة الواقع: المبدع / المتذوق، وبناء على هذا فلابد أن تختلف القصة القديمة عن الحديثة اختلافاً واسعاً، رغم وجود قدر من التشابه أو التماثل. بيد أننا فى مجال الدرس الأدبى –وهو درس علمى بالضرورة – يجب أن نكون على درجة كبيرة من الوعى الدقيق، لما بين الأنواع أو الأشكال الفنية من فروق وحدود.

وحين نبحث عن جذور القصة نجد أن النقاد يرون أن هذا الشكل الحديث، ترجع جذوره الأولى إلى نوع أدبى قديم، هو الملحمة (Epic) التى ترتبط بالنظرة المقدسة أو البطولية للبشر[١].

---

(١) طه وادى: صورة المرأة فى الرواية المعاصرة – ط. دار المعارف، القاهرة، الثالثة ١٩٨٤ ص ٤٦.

وإذا ما رجعنا إلى العصور القديمة نجد أن الإنسان حين يبدع، يتخذ أحد (المواقف التعبيرية) الكبرى – التى هى بالضرورة إحدى وجهات النظر المقبولة فى تفسير نشأة الأنواع الأدبية – وهى[1]:

الموقف الغنائى: يعبر فيه الشاعر عن نفسه بضمير (أنا).. وهذا يؤدى إلى تعبير ذاتى بـ « الشعر Poetry ».

الموقف الدرامى: يعبر فيه الأديب مخاطبا مشاهده (أنت).. وهذا يؤدى إلى تقديم حدث يؤدى بـ « التمثيل Drama ».

الموقف الملحمى: يعبر فيه القاصُّ مصورا حكاية تروى لغيره (هو).. وهذا يؤدى إلى التعبير بـ « القص Narrative ».

واستجابة لطبيعة الموقف (الملحمى) رأينا الإنسان منذ عرف التعبير – بـ «الكلمة»: منطوقة أو مكتوبة – شرع يبدع أشكالا مختلفة من القص، يمكن أن نحصرها بإجمال – بالنسبة للآداب العالمية كلها – فيمايلى:

الأسطورة (Myth) – القصص الخرافى، الذى يقدم حكايات تدور فى عالم الجن والعفاريت والأشباح والغيلان – القصصى الدينى: الذى يدور حول قصص الرسل والأنبياء والصالحين[2] – السير بكافة أنواعها: الدينية والتاريخية والأدبية والشعبية

(١) لمزيد من التفصيل يراجع:
– رينيه ويلك، أوستن وارين: نظرية الأدب، ترجمة محى الدين صبحى، مراجعة حسام الخطيب، ط. المؤسسة العربية، الثانية، بيروت ١٩٨١ ، ص ٢٢٧.
– عبد المنعم تليمة: مقدمة فى نظرية الأدب، ط. دار الثقافة، القاهرة ١٩٧٣، ص ١٢٣ .

(٢) اهتمت الكتب الدينية المقدسة بالقصص سواء ما كان يتصل بالخلق: خلق الكون والإنسان والملائكة والجن، أو بقصص الأنبياء والصالحين والعصاة وبعض الملوك الذين كانت لهم علاقة بالأنبياء، مثل سليمان وبلقيس، وإبراهيم والنمرود، وموسى وفرعون. ونجد هذا فى كثير من أسفار «العهدين: القديم والجديد» ولاسيما أسفار: التكوين والخروج.. الخ. أما «القرآن الكريم» فقد أورد آية صريحة تدل على عنايته بالقصة وهى: «نحن نقص عليك أحسن القصص، بما أوحينا إليك هذا القرآن، وإن كنت من قبله لمن الغافلين» يوسف (٢). وقد وردت =

والذاتية - قصص الأمثال: التى تذكر الحكاية التى كانت سببا فى مورد مثل من الأمثال، ثم تنسى القصة - أحيانا، ويبقى المثل مضروباً فى كل موقف مشابه -القصصى الفلسفى Philosophical Tales التى يتخذها المؤلف وسيلة لعرض أفكاره الدينية أو الأخلاقية أو الفلسفية مثل قصة «حى بن يقظان» لابن طفيل والسهروردى وإخوان الصفا، وقصة «سلامان وأبسال» عند ابن سينا - قصص الحيوان.. كانجد فى «كليلة ودمنة» التى ترجمها ابن المقفع - الحكايات الشعبية Folk Tales ، وهى تشمل أشكالا متعددة من الحكايات الخرافية وحكايات «ألف ليلة وليلة»، والحكايات الوعظية والأخلاقية ومغامرات الشطار ونودار الظرفاء والبخلاء والحمقى، كما نجد فى الحكايات التى تنسب لأبى نواس وجحا وأبى دلامة وهبنقة الأحمق.

و«المقامات» العربية تتشابه إلى حد مامع قصص الشطار أو المحتالين فى الأدب الأوربى عامة، وهى التى تسمى Picaresque ، وهى تحكى نوادر ومغامرات لايربط بينها سوى شخصية الراوى والبطل المحتال. وهو بطل متشرد وذكى - فى آن واحد - يحسن التخلص من كثير من الأزمات التى يقع فيها .

وهناك نوع آخر من القصص يُسمَّى «الرومانس - Romance» وهو قصة خيالية ظهرت فى القرون الوسطى فى أوربا، تكتب نثراً أو شعراً، وتدور حول موضوعات الفروسية المثالية فى الحرب والحب معا، وبطلها يتميز ببطولة حربية نادرة وحب عاطفى مشبوب. كما نجد فى حكايات «الفرنسان الثلاثة» و «دون جوان» و «روميو وجوليت» و «الكونت دى مونت كريستو».

وقد مهد هذان النوعان الأخيران: (الرومانس والبكارسك) لظهور الرواية الحديثة فى أوربا[1].

= كلمة (قصة) مفردة وجمعا وفعلا فى حوالى ثلاثين موضعا من آيات القرآن، كما أفردت سورة خاصة سميت «سورة القصص». كل هذا يؤكد معرفة العرب وغيرهم من الأمم السابقة للقصة، ويؤكد وظيفتها الفنية والاجتماعية فى حياة البشر، وهذا ماتدل عليه الآية الكريمة «لقد كان فى قصصهم عبرة لأولى الألباب..» يوسف (١١١).

(١) راجع فصلا بعنوان: The Novel as a Genre, By: Murice Z. Shroder.

فى كتاب: The Novel Modern Essays In Criticism, Edited by: Robert Murray Davis.

- جورج لوكاتش: الرواية كملحمة برجوازية.

ترجمة جورج طرابيشى، دار الطليعة، بيروت، ١٩٧٩ ص ٥٢.

ويلاحظ على معظم أشكال القصص السابقة – تقريبا – أنها تتخذ (النثر) الفنى أداة للتعبير. والأمر الأخطر بالنسبة لبعض هذه الأنواع مثل: الملحمة والسيرة والقصص الدينى، أنها تروى حكاية إنسان (عظيم) كامل الأوصاف، ماديا ومعنويا. كما أنه شخصية (حقيقية) عاشت بين البشر، وأثرت فى التاريخ الروحى أو السياسى، لأنه – فى الغالب –إما رسول أو نبى – أو – حاكم أو قائد عسكرى، لذلك كان من المقبول ومن الطبيعى أن يوصف بأنه: «بطل Hero».

والبطولة هنا تتصل بجميع سماته ومكوناته.. وهذا الكمال مفهوم ومقدر فى حالة ما إذا كانت الشخصية شخصية رسول أو نبى أو رجل دين. ولكن الشعوب حين كتبتْ سير بعض رجالها العظام، جعلتْ هالة من الكمال تحيط بهم من كل جانب، كما نجد – على سبيل المثال –فى سيرة عنترة وأبى زيد الهلالى والأميرة ذات الهمة والظاهر بيبرس، حيث نجد البطل يجمع بين الشجاعة الفائقة والذكاء النادر والحلم الصبور والوفاء النبيل، بل إن بعضهم – أحيانا – يقول الشعر، ويفعل ما يعجز عنه البشر.. كما أنه إذا أحب فإنه يحب أشرف الفتيات نسبا، وأحدهن ذكاء، وأسماهن وفاء. وتصل المبالغة فى رسم صورة بطل السيرة الشعبية – أحيانا – حدا غير مقبول أو معقول، فهو مثلا إذا أرسل رمحه فإنه يخترق صدر كوكبة من الفرسان، وإذا ضرب بسيفه يمينا قتل مائة، وإذا ضرب به يسارا قتل مائة آخرين.

وعلى هذا فإن السمة المميزة للبطل الدينى والبطل القومى (فى السيرة) هى أنه رجل حقيقى.. أثّر فى حياة الأمة، من هنا كانت وظيفة هذه الأنواع هى تجسيد نموذج (البطولة)، لكى تكون قدوة وأسوة حسنة، خاصة فى فترات الضعف السياسى والفكرى والغزو الأجنبى.. كما هو الحال بالنسبة للسير الشعبية، التى ظهرت معظمها – تقريبا – فى أثناء الحروب الصليبية، أو بعدها بفترة قليلة.

أما بالنسبة للحكايات الشعبية – وأفضل وأشهر مثال لها حكايات «ألف ليلة وليلة» – فإنها تمزج الحقيقة بالخرافة، وتوحد بين البشر والجن والحيوان أحيانا، حين (تسخط) الساحرة الشريرة إنساناً وتحيله إلى حيوان أو جماد. كما أن الطيب الخير، يظل على حالة واحدة منذ البدء حتى الختام، وكذلك الحال بالنسبة للشرير الخبيث، كما نجد فيها شخصية المرأة الكاملة التى توصف أحيانا بأنها «ست الحسن والجمال»، بدرجة يصبح شعرها «واحدة من ذهب وأخرى من فضة»؛ وعلى هذا فإن (المبالغة) فى الحكى والوصف

والتعبير.. بالإضافة إلى عدم تحديد (الزمان أو المكان) اللذين تدور فيهما الأحداث، كل هذه – وغيرها –سمات أساسية فى الحكايات الشعبية.

بالإضافة إلى الملاحم والسير – و – الحكايات الشعبية، هناك القصص الخرافى – و – قصص الحيوان.. وفى هذه القصص نجد الأبطال «شخصيات عاقلة، من الحيوان والجماد، لكنها تفكر وتتكلم، وتتصف بالعقل والمنطق ولها عواطف ومشاعر كالبشر، وتقوم بدور إنسانى واقعى»[1].. أو تقوم بدور (رمزى) له علاقة بالواقع .

ولا شك أن هذا النوع من القص الرمزى – المتمثّل فى قصص الحيوان – يظهر – غالباً – فى فترات القهر والاستبداد السياسى.. وقد يودى بحياة كاتبه أحيانا.. كما حدث مع عبد الله بن المقفع الذى قتل سنة ١٤٣ هـ. ومن هذه القصص – على سبيل المثال – ما يروى من أن وزيرا أراد أن ينصح سلطاناً ظالماً فقص عليه: «إن بومة فى البصرة أرادت أن تزوج ابنها من بومة فى الموصل، فأجابتها بومة البصرة: لاأستطيع أن أفعل ذلك الآن، ولكن إذا بقى السلطان عاما آخر، قدمت لك المهر وزيادة»[2].

وإذا كانت قصص الحيوان تدور فى إطار عالم (خرافى) فإن المقامات تدور فى إطار عالم (وهمى – Fantastic)، فالمقامة نوع خاص من القصص المروى، حيث نجد (راوية) وهميا، يتحدث عن (شخصية) وهمية – هى الأخرى – تقوم بعرض موقف غريب مفتعل: يظهر فيه براعة فى الاحتيال أو حسن تخلص من مأزق أو تقديم طُرفة بأسلوب، يعتمد على الكلمات الغريبة والتراكيب المسجوعة، لذلك كانت توظف –أحيانا – فى تعليم اللغة، وهذا ماحال دون تطورها الفنى – كما نجد فى مقامات بديع الزمان الهمذانى فى القرن الرابع الهجرى والحريرى فى القرن السادس الهجرى.

من هذا كله يتضح أن الأدب العربى والعالمى – على حد سواء – قد عرفا – منذ فجر التاريخ وانتهاء بالعصور الوسطى.. وعلى وجه التحديد حتى نهاية القرن الثامن عشر – عرفا أنواعا مختلفة من القص والحكى والرواية.وهذه الأشكال – جميعها – يمكن أن تلخص فى مجالين:

---

(١) الطاهر مكى: القصة القصيرة، ط. دار المعارف، القاهرة، الثالثة ١٩٨٣ ، ص ١١ .
(٢) المرجع السابق ص ١٥ .

الأول : مجال الأساطير والملاحم والقصص الدينى والسير التاريخية والشعبية: والقص فى هذا المجال يقدم سيرة (إنسان عظيم): قضى على الشر والظلم (الأسطورة)، أو قطع دابر الشرك وعبادة الأوثان (القصص الدينى)، أو خلص القبيلة أو الأمة من عدوان خطر (الملاحم والسير).. ومعظم هذه الأشكال تهتم بسيرة ذلك (البطل العظيم) من المهد إلى اللحد، وتتوقف عند الأحداث الجليلة فى سيرته. لكنها قلما تعنى بوصف حياته الخاصة وخواطره النفسية وعلاقاته الأسرية، لذلك كانت أقرب إلى (تسجيل التاريخ) منها إلى التخيل الأدبى، وكان كاتبها (راوية) أكثر منه مؤلفاً، فهو راوية أخبار يتحرى الدقة إلى حد كبير، سواء أجمع أخباره من كتب دينية أم تاريخية أم من روايات شعبية، يرويها الناس عن ذلك البطل العظيم.

الآخر : مجال القصص الخرافى والأساطير وقصص الحيوان والقصص الفلسفى (الرمزى.. مثل قصة حى بن يقظان لابن طفيل) والحكايات الشعبية والمقامات: وهذه الأشكال تدور فى إطار عالم متوهم.. خرافى.. بعيد كل البعد عن الحقيقة والواقع. والمؤلف –إن عُرف اسمه – لا تعنيه الحكاية –فى حد ذاتها – وإنما يعنيه ويعنى متذوقه: سامعا أو قارئا – ما توحى به الحكاية من دلالات رمزية وأخلاقية مثل انتصار الحق على الباطل والخير على الشر.

وإذا كانت قصص المجال الأول تتحرى الصدق وتلتزم به إلى حدٍ كبير ، فإن حكايات المجال الثانى لم تكن تلتزم بإطار حقيقى أو بشرى للأحداث، ولم تراع حداً للمنطق المعقول أو الممكن فى حركة الشخصية ومسيرة الحدث.

نخلص من كل ما سبق إلى أن أشكال القص القديمة كثيرة ومتنوعة.. بيد أنها رغم اختلاف عوالمها وطرائقها فى القص والرواية والحكى.. فإنه يجمعها رباط (واحد) إلى حد كبير، وهو أنها كانت بعيدة كل البعد عن تصوير حياة الإنسان (العادى)، الذى يُعانى من مشكلات الحياة اليومية، وهو فى مسيرته قد ينجح.. وقد يفشل، لكنه يمشى فى طرق محفوفة بالأخطار ، أكثر من كونه ماضيا نحو تحقيق الآمال.

وهنا نصل إلى الخط (الفارق) والحد الدقيق بين القصة القديمة والحديثة.. ذلك أن (القديمة) كانت تدور فى إطار عالم مثالى أو خرافى أو وهمى، بعيد إلى حد كبير عن حقيقة الحياة التى يحياها أوسط الناس وأدناهم اجتماعياً. أما القصة (الحديثة)

فقد أفسحت المجال، وفتحت الباب واسعا - باب فنون القص - ليحتل مكان الصدارة فيها الإنسان العادى.. البسيط، ومعنى هذا أن كتاب العصر الحديث لم (يخترعوا) فن القصة.. وإنما أعطوه شكلا جديدا.. ومضمونا حديثا، يتسق مع طبيعة التطور الاجتماعى، الذى ظهر فى العصر الحديث بظهور الطبقة الوسطى «البرجوازية»، التى دعت إلى العدالة والمساواة والحرية. وهكذا يرتبط الأدب بالحياة ارتباط المقدمة بالنتيجة والثمرة بالشجرة، وفهم الأدب من هذا المنظور (الاجتماعى) يساعد على فهم الماهية الحقيقية لطبيعة الأدب، كما يؤدى فى الوقت نفسه إلى الاعتراف بقدرة (الإنسان) خالق الأدب ومتذوقه، ومعنى هذا أن الإنسان يطور معارفه وآدابه، فى اللحظة ذاتها التى يغير فيها مسيرة مجتمعه.

* * *

(ب) حدود الشكل:

هناك جذور فنية كثيرة ومتنوعة للأدب القصصي منذ فجر التاريخ - كما أوضحنا من قبل. لكن مؤرخى الأدب ونقاده يجمعون على أن القصة كما نعرفها اليوم نوع أدبى (جديد) على الآداب العالمية كلها، لذلك ينبغى عندما نتحدث عنها أن نقول القصة (الحديثة) تأكيدا للفروق الجوهرية بين ماهو قديم.. وماهو جديد. وعمرها لايزيد على قرنين من الزمان.. ويرتبط ظهور هذا النوع الأدبى الجديد بظهور الطبقة الوسطى «البرجوازية»، التى طورت هذا النوع القديم بدرجة تصل إلى حد الاكتشاف والخلق الجديد. ومعنى هذا - كما أشرنا من قبل - أن أى تغير فى مسيرة الأدب يكون بالضرورة نتيجة لتغير الواقع العصر الحديث، لأن هذه الطبقة الجسور هى التى دعت إلى تطوير كل مجالات الحضارة وحياة الإنسان.

وقد وجدت الطبقة الوسطى فى أشكال القصّ الحديثة - التى طورتها لدرجة التجديد أو الاكتشاف - وسيلة أدبية للتعبير عن همومها ومهامها وأشواقها العاطفية ومشكلاتها الاجتماعية، لذلك نجد أن بطل القصص الحديث (فرد - أو مجموعة أفراد) ينتمى اجتماعياً وفكرياً وعاطفيا إلى هذه الطبقة.. التى حررت الفرد: رجلا وامرأة، من قيود العصور الوسطى التى كادت تبلغ درجة الرق - أحياناً. وكما دعت هذه الطبقة إلى تحرير الفرد، قادت أيضاً الدعوة إلى تحرير الأدب من قواعد النقد والأدب

الكلاسيكى القديم والحديث.. وهنا ظهر مذهب أدبى جديد هو: «الرومانسية – Romanticism» – التى سوف نتحدث عنها فيما بعد – وهنا نستطيع القول: إن ظهور الرومانسية والقصة الحديثة وتحرير الفرد (بطل الرواية).. كل هذا حدث نتيجة لظهور الطبقة الوسطى فى المجتمعات الغربية والعربية على حد سواء.

والسؤال الآن هو: ما القصة الحديثة؟

تعريف القصة الحديثة: طويلة كانت أم قصيرة، أمر ليس باليسير، لذلك نجد بعض من يعرفونها يقولون: إنه من المستحسن «ألا نضع حداً للرواية، لأنها كشكل ثقافى يمكن أن تشمل كل موضوع يهتم به، بدءاً من الفلك وانتهاء بالتحليل النفسى.[١]»

وقريب من هذا التعريف ما ذهب إليه «إدوين موير» من أن «الرواية لا شكل لها، لأن الحياة التى تصورها لا شكل لها.[٢]»

ويرى «فورستر» أنها: «قصة خيالية نثرية ذات امتدادٍ معين.[٣]»

والرواية فى تعريف آخر: «سرد نثرى، أو قصة ممتدة امتدادا شاسعا، وفيها شخصيات وأحداث، تمثل الحياة فى الماضى أو الحاضر، مرسومة فى حبكة معقدة كثيرا أو قليلا[٤].»

من هذه التعريفات وغيرها يمكن أن ننتهى إلى أن:

القصة الحديثة: تجربة إنسانية، يعبر عنها أديبا بأسلوب النثر: سرداً وحواراً، من خلال تصوير شخصية مأزومة أو مجموعة أفراد، يتحركون فى إطار واقع اجتماعى محدد المكان والزمان، ولها امتداد معين، من ناحية الطول أو القصر، يحدد شكلها النوعى من حيث كونها رواية طويلة أو قصة قصيرة.

* * *

---

(١) Cassell's Encyclopedia of Literature, v. 1, p, 387.

(٢) إدوين موير: بناء الرواية، ترجمة إبراهيم الصيرفى، ط. المؤسسة المصرية، ص ٦ .

(٣) أ. م. فورستر: أركان الرواية، ترجمة عياد كال، ط. الكرنك، القاهرة، ص ٣١ .

(٤) Encyclopedia Britanic. v , 16, p. 973.

الأنواع القصصية الحديثة :

يجمع نقاد القصة على أن الطول أو الامتداد أو الحجم – وما يفرضه بالتالى من طريقة فى التناول – هو المعيار التحكمى أو الافتراضى الذى نلجأ إليه، لتحديد نوعية الأشكال القصصية من: رواية وقصة قصيرة وقصة.

١ – الرواية (Novel) :

تجربة أدبية تصور بالنثر حياة مجموعة من الشخصيات، تتفاعل مجتمعة لتؤلف إطار عَالَم متخيل، غير أن هذا العالم المتخيل الذى شكله الكاتب ينبغى أن يكون قريبا مما يحدث فى الواقع الذى يعيش فيه؛ أى أن حياة الشخصيات فى الرواية يجب أن تكون ممكنة الحدوث فى واقع الكاتب. والحياة الروائية حياة ممتدة فى الزمان إلى حد ما.. فقد تمتد إلى سنة أو عدة سنوات. ولا شك أن هذا الامتداد الزمنى يؤدى إلى توسع فى التصوير.. وبالتالى إلى اتساع حجم الرواية، التى تُعد أطول الأشكال القصصية حجما.

ويميل بعض كتاب الرواية – أحيانا – إلى أن يستعيضوا بتطويل المرحلة الزمنية المتخيلة إلى تطويل عرض القضية، التى تصورها الرواية.. لأنهم يصورون الحدث الواحد نفسه من أكثر من زاوية، ويرصدون تأثيره النفسى والفكرى والعاطفى والاجتماعى فى أكثر من شخصية، أى أن امتداد الرواية قد يكون امتدادا (طوليا) عن طريق اتساع المدة الزمنية المصورة.. وقد يكون امتدادا (عرضيا) عن طريق مزيد من العمق والتفصيل فى تصوير الحدث الذى تدور حوله.

وتعد «عودة الروح» – بجزأيها – لتوفيق الحكيم (١٩٣٣) نموذجا للرواية التى يكون اتساع الفترة الزمنية المصورة فيها سببا فى طول الرواية، وهى تصور حياة أسرة ريفية انتقلت إلى القاهرة وعاشت فى حى «السيدة زينب»، وهى تتكون من أربعة إخوة: حنفى وسليم وعبده وزنوبة، ومعهم ابن أخ لهم هو محسن. ويحب رجال الأسرة: سليم وعبده ومحسن ابنة الجيران «سنية»، حتى مبروك الخادم نفسه حاول أيضا، وبالطبع فإن كلا منهم كان يعاملها بطريقة خاصة – لكنها ترفضهم جميعا، وتقبل الزواج من رجل آخر هو «مصطفى» التاجر. وحين يفشلون فى الحب العاطفى، يتحولون جميعا إلى حب أكبر وأجل، هو حب الوطن.

وأهم نموذج للرواية التى تعيش فى الزمن وتمتد نتيجة لطوله، هو ما يسمى برواية «الأجيال» (Generations)، مثل ثلاثية نجيب محفوظ (١٩٥٦)، التى تصور حياة أسرة أحمد عبد الجواد عبر ثلاثة أجيال: جيل الآباء فى «بين القصرين» وجيل الأبناء فى «قصر الشوق» وجيل الأحفاد فى «السكرية». وهى «تتناول فى شبه مسح اجتماعى وتاريخى مفصل، تطور المجتمع المصرى من خلال حياة أسرة من الطبقة الوسطى فيما بين سنتى ١٩١٤ – ١٩٤٤ . والثلاثية تمثل ثلاثة أطوار فكرية مر بها المجتمع المصرى من حيث التكوين السسيولوجى والأيديولوجى، فبين القصرين: تمثل مرحلة الإيمان المطلق بالقيم والخضوع الكامل لسيطرة الأب، وقصر الشوق تمثل مرحلة التردد بين الشك واليقين والحيرة بين المحافظة والتحرر، والسكرية تمثل الانتماء لموقف فكرى أو سلوك اجتماعى يلتزم بهما الفرد فى وضوح وإصرار.»[١]

والنوع الثانى من الرواية – الذى يكون التعمق فى عرض القضية المصورة هو سبب الطول – تمثله رواية «إنى راحلة» ليوسف السباعى (١٩٥٢).. وهى تقدم صورة حزينة للحب الرومانسى فى إطاره الفاقع، حيث نجد أن والد عايدة يفرق بينها وبين الحبيب الفقير أحمد. ولكن الأقدار تجمع بينهما – بمصادفة قدرية – فى المكان الذى كانا يتقابلان فيها. ويهرب المحبان بعيدا عن الناس، ولكن الموت يخطف المحبوب فجأة، فتقرر المحبوبة الرحيل معه.. وهى تعبر عن ذلك قائلة:

«إنى قد عزمت على الرحيل،وماذا يدعوننى إلى البقاء فى دنياكم تلك، بعد أن أضحيتُ فى غنى عنها وعن كل ما بها، وبعد أن فقدت كل إحساس بأن هناك ما يربطنى بها، ويشدنى إليها.»[٢]

فالرواية كلها وردت فى شكل (مذكرات) بين اللحظة التى مات فيها أحمد، واللحظةِ التى قررت فيها عايدة اللحاق به.. وعلى هذا فالرواية تميلُ – إلى حد ما – إلى تعميق المأساة، التى شكلت قصة ذلك الحب الحزين.

ويدخل فى هذا الإطار أيضا رواية «الرجل الذى فقد ظله» لفتحى غانم (١٩٦٤).. وهى «رباعية» تقدم حدثا واحدا من خلال مجموعة شخصيات (مبروكة، سامية،

---

(١) لمزيد من التفصيل يراجع: طه وادى: صورة المرأة فى الرواية المعاصرة، ص ٢٥٦ .
(٢) يوسف السباعى: إنى راحلة، ط. مكتبة الخانجى، القاهرة، ص ١٩ .

يوسف، ناجى)، لكل منها منظوره الخاص فى رؤية الحدث، وهى مثال لرواية «الأصوات المتعددة». أيضا رواية «العجوز والبحر» للكاتب الأمريكى «إرنست همنجواى».. وهى تصور لحظة ممتدة فى حياة صياد عجوز قاسى حتى اصطاد سمكة كبيرة، ولكن سمك القرش أكلها منه، وعاد إلى الشاطىء يحمل الرأس وعظام الظهر فقط. لكنه - رغم كل هذا العذاب - لم يفقد الأمل، حيث أن «التمسك بالأمل شيء جميل، حتى وإن لم يتحقق». وعلى هذا فالرواية لا تعتمد على حدث.. وإنما على وصف مشاعر العجوز فى أثناء صراعه مع أنواء البحر وسمك القرش.

وننتهى مما سبق إلى أن: هناك رواية تطول بسبب الامتداد الزمنى للحدث.. وأخرى تطول بسبق التعمق فى سرد الحكاية وتحليلها(١).

* * *

٢ - القصة القصيرة (Short Story) :

توقف النقاد عند بعض مشكلات القصة القصيرة، ومنهم الناقد الإنجليزى Ian Reid الذى عقد فصلا حول مشكلات التعريف Problems of definition (٢).

أول احتراس نسوقه هنا: هو أن قصر القصة لا يعنى قلة عدد الصحفات فحسب، لأن بعض كتاب القصة الأوائل - مثل محمود تيمور وبعض معاصريه - كانوا يقدمون ملخص رواية على أساس أنه قصة قصيرة.

ثانى احتراس شكلى أيضا، هو أن القصة القصيرة هى التى ينتهى القارئ منها فى جلسة واحدة.. حيث يذكر الناقد الأرجنتينى المعاصر «أندرسون أمبرت» أنها: «حكاية قصيرة - ما أمكن - حتى ليمكن أن تقرأ فى جلسة واحدة»(٣). ولكن زمان القراءة ليس هو المعيار الوحيد أيضا.

---

(١) لمزيد من التفاصيل يراجع:

- John Franklin: Writing For Story, New York, 1986, p. 65.
- John Peak: How to Study a Novel, London, Macmillan, 1986, p. 76.

(٢) Ian Reid: Short Story, Methuen, London, 1977, p. 1-14.

(٣) الطاهر مكي: القصة القصيرة ص ٧٣ .

الاحتراس الثالث: هوأنها لا تروى خبرا عاما أو تسجل حادثة مثيرة كتلك التى نقرأها فى صحيفة يومية. ولكن القصة القصيرة شكل أدبى متميز، حدد معالمه بعض كُتَّابه العظام، ومن أهمهم:

- الكاتب الروسى: نيقولاى جو جول (١٨٠٩ - ١٨٥٢).

- الكاتب الأمريكى: إدجار ألن بو (١٨٠٩ - ١٨٤٩).

- الكاتب الفرنسى: جى دى موباسان (١٨٥٠ - ١٨٩٣).

- الكاتب الروسى: أنطون تشيكوف (١٨٦٠ - ١٩٠٤).

- الكاتب المصرى: يوسف إدريس (١٩٢٨ - ١٩٩١).

فما هى إذن ماهية ذلك الشكل القصصى المحيِّر - رغم قصره؟

القصة القصيرة: تجربة أدبية تعبر - بالنثر - عن (لحظة) فى حياة إنسان، فهى إذن فن يقوم على التركيز والتكثيف فى وصف لحظة.. لحظة واحدة. وهذه اللحظة قد تمتد زمنيا لساعات أو أيام أو أسبوع.. أو ربما شهر أو أكثر، غير أن القاص لا يهتم فيها بالتفاصيل، التى يهتم بها الروائى.. لكنه يمضى قدما نحو تعميق اللحظة التى يصورها، لكى تعطى إيحاء مركزا حول ما تدل عليه. والقصة يجب أن تعوض بقوة التركيز وحرارة الوصف ما قد تفقده بقصر الحجم. من هذا التحدى تأتى صعوبة القصة القصيرة، التى توصف بأنها «قصيدة النثر»؛ لأنها - مثل الشعر - ينبغى أن تكون ذات إيقاع فكرى وجو نفسى واحد، وأن تستخدم اللغة فيها بدقة، لأن تركيبها قد يختل بزيادة كلمة أو جملة. والقصة - مثل القصيدة أيضا - تؤدى فى النهاية إلى وحدة فى الانطباع الذى تتركه فى ذاكرة المتذوق.

وتحتل القصة القصيرة فى الأدب الحديث والمعاصر عناية فائقة، لأنها من حيث الشكل المكثَّف الموحى، تلائم الإيقاع السريع لحركة العصر وكثرة مشاغل الإنسان. كما أن هناك لحظات (عابرة) موحية لا يصلح للتعبير عنها سوى القصة القصيرة، التى تُعنى بتصوير لحظة أو موقف، لا يهتم الكاتب فيهما بما قبل أو بما بعد، وإنما يهتم بكشف حقيقة كبرى من خلال تصوير موقف إنسانى صغير مألوف.

ويمكن أن نستشهد على ما سبق بمثال هو قصة «شرخ فى الجدار»[1].. والقصة تصور أزمة رجل يدعى عبدالله المنصورى، اكتشف فجأة شرخا فى الجدار الخلفى لبيت الأسرة، واستعان بإخوته لإصلاح الشرخ، لكنهم لا يمدون له يد المساعدة، فيضطر إلى أن يستدين من أحد المرابين (الحاج سامى الغرباوى). وحين يكتشف أنه وقع ضحية ذلك المرابى الأفاق، وضيع بيت الأسرة، يموت فى نفس المكان الذى كان يوجد به الشرخ.

فالموقف الذى تصوره القصة هنا موقف عادى مألوف.. لكن الكاتب يفجر منه إيحاءات ثرية، نستشفها منذ العنوان: فهل الشرخ الذى توحى به القصة موجود فى جدار البيت.. أو فى رأس عبدالله.. أو فى العلاقات الأسرية المفككة.. أو هل يمكن أن تمتد الدلالة لتشمل العلاقة بين الشعوب العربية كلها؟!

ولكى يفجر الكاتب هذه الدلالات وغيرها، نجده يمزجُ بين شكلى القصة القصيرة الحديثة.. والحكاية الشعبية القديمة، وهذا المزج الفنى قد يحمل إشارة إلى ربط الحاضر بالماضى. ونتوقف عند هذا الجزء من القصة لنرى فيه شاهدا على ما نقول[2]:

«وقف (عبدالله) أمام الجدار المتصدع يتأمل الشرخ فى صمت حزين. لم يعد الشرخ فى الجدار فحسب، أحس أن الشرخ انتقل إلى كل شىء فى عالم الأحياء، حتى الرأس – رأس عبدالله أحس بها، وقد صارت ثقيلة خربة من الصداع والتصدع. جسمه النحيل صار مثل عود الأذرة الجاف. غاض الوفاء ولا حياة لمن تنادى. أحس أن ريقه مر المذاق. أين أيام الخير والبركة، يوم كانت عائلة المنصورى يدا واحدة؟ الجد رمضان المنصورى كان يجلس هنا وسط الدار، وقد التف داخل عباءة سوداء، يكلم كل الأولاد والأحفاد فى نفس واحد. شيخ قبيلة تملأ البيت حركة وبركة. عشرون فردا بأربعين يدا، يد الله مع الجماعة، حكمة يرددها كثيرا، وهو يعطى أى فرد من أبناء العائلة قطعة لحم بعد أن يأخذ منها قضمة، ينتظر كل واحد دوره حسب سنه ومكانته فى نفس الشيخ. كان الجميع فى نظره أولادا، حتى الزوجات والبنات. لم

(١) طه وادى: حكاية الليل والطريق، ط. الهيئة المصرية، ١٩٨٥ ، ص ٦ – ٢٠ .
(٢) المصدر السابق.

يكن يقول لأحد شيئا، لكن الكل يعمل له ألف حساب وحساب، ذات يوم رفض جلال وهو طفل أن يذهب إلى الكتاب. انهال عليه بعصاه ضربا: لن يذهب أحدكم إلى المدارس إلا بعد أن يحفظ شيئا من القرآن. أفاق من تأملاته وقد هاله ما بين الأمس واليوم. أحس لدغة عقرب حين تذكّر الغد!».

من هذا كله يتضح أن: القصة تعبر عن لحظة إنسانية ساخنة، وتدور حول محور واحد، تكثف حوله التعبير والدلالة. ومع أول سطر يقودنا الكاتب نحو حادثة عادية يوليها اهتمامه الخاص - وهى تصدع جدار فى بيت قديم - لنخرج فى النهاية بانطباع كلى حول الحادثة المصورة.

ولحظة النهاية التى كانت تسمى عند بعض النقاد التقليديين «لحظة التنوير» ينبغى أن تكون عميقة المغزى قوية التأثير، لكى تظل القصة حاضرة فى ذهن المتذوق حتى بعد أن ينتهى من قراءتها.

ومن نافلة القول أيضا أن نقول: إن القصة القصيرة قد ولدت بين ضفاف (الواقعية).. ولا يلائمها فى التصوير سوى الرؤية الواقعية، لأنها فن شديد الالتصاق بالحياة اليومية وتفاصيلها الصغيرة والعادية المألوفة.. التى تلتقطها - بتمكن واقتدار - عين أدبية مثل عينى الصقر، اللتين تحلقان فى السماء، لكنهما تبصران بقوة الهدف المراد اقتناصه على أرض الواقع.

وليس هناك حجم محدد لقصر القصة أو طولها.. وإنْ اضطرت المجلات والصحف بعض الكتاب - أحيانا - إلى أن يكتبوا نوعا صغيراً بدرجة واضحة يسمى: «القصة القصيرة جدا» (Short-Short Story).

وقد تسمى القصة القصيرة أيضا (أقصوصة).. لكن النوع الشائع.. والمصطلح الذائع هو ما أكدت عليه.

* * *

٣ – القصــة (Novellette) :

وهى نوع قصصى فى منزلة وسطى بين الروايـة والقصة القصيـرة؛ أى أنهـا روايـة قصيرة – أوْ أقصوصة طويلة، وتسمى أيضا (Novella) .. وتعبر عن حدث محدود الطول أو الامتداد. وقد ظهر هـذا النـوع مـن القصص فى معظـم الآداب الأوربيـة فى القـرن التاسع عشر. ويقال إن نواته كانت موجودة فى قصص الكاتب الإيطالى جيوفينى بوكاشو المسمـاة «الأيـام العشرة» (Decamerone)، التى كتبت فى القـرن الرابـع عشر. وتتميـز قصصها «بالواقعية والمعالجة الساخرة لسلوك النساء ورجال الكنيسة، وتعتمد أحياناً على نبرة الوعظ والإرشاد»[١].

وقد مال كثير من الكتاب المعاصرين إلى أن يكتبـوا روايـات ذات حجـم محدود – كما نجد فى رواية «الكرنك» لنجيب محفوظ، و «أصوات» لسليمان فياض. و «قصة حب» ليوسف إدريس، وهذه الروايات تميل ناحية القصة – كما عرفناها الآن، لكن الذى نميل إليه هو أننا نُفضِّل أن نتعامل فى مجال الفن القصصى بـ (مصطلحْين) فقط هما:

١ – الرواية.

٢ – القصة القصيرة.

أما الأعمال الأخرى متوسطة الحجم، فإنها يمكن بسهولة أن تـوضع تحت أىّ مـن المصلحْين حسب طبيعة بنائها الفنى.

* * *

(جـ) عناصر البناء :

«إن العمل الأدبى ليس موضوعا بسيطا، بـل هـو تنظيـم معقـد بدرجـة عاليـة، وذو سمة مركبة مع تعدد فى المعانى والعلاقـات. كما أن جملـة «تطابـق المضمـون والشكـل» فى الأدب.. مضللة، لأنها مفرطة فى السهولة، وهى تشجـع الوهـم القائـل بـأن تحليـل أى عنصر من عناصر الشكل أو المضمون يحمل الفائدة ذاتها، ومن ثم يحلنا من الالتزام بأن نـرى العمـل فى مجموعه»[٢]، لذلك تتجـه الـدراسة النقديـة المعـاصرة إلى العمـل

(١) Magdi Wahba: Dictionary of Literary Terms, librairie du Libnan, 1974, p. 356.

(٢) ويلك – وارين: نظرية الأدب ص ٢٧ .

الأدبى باعتباره «بنيـة» (Struc'ture) لها نسقها الخاص فى التشكيـل، وملامحهـا المتميـزة فى التركيب، والدلالـة (Semantic) .

بناء على ما سبق: ينبغى أن نتعامـل مـع أى عمـل قصصى - أو أدبى - على أساس أنه بنية مركبة، لها سماتها الإبداعية الخاصة.. التى قـد لا تتكـرر عنـد أديب واحـد بين تجربة وأخرى. وهذه النظرة (الاستقلالية) لطبيعة كل عمـل أدبى على حـدة - بصرف النظر عن معرفتنا أو معلوماتنا عـن الكـاتب.. أو إدراكنـا للخصائص العامـة التى تميـز النوع - تجعلنا نحكم على الأدب مـن داخلـه. إنـه مما يضر بالنقـد الأدبى كثيـرا بعض المعلومات المسبقة عن الكاتب، وعما يمارسه من سلوك ويعتنقه من فكر، قد لا نقـرهما أحيانا، لذلك قالوا قديما: إن المعاصرة حجاب، يحجب رؤيـة الحقيقـة - أحيانـا. كما أن النقد لا يعرف «سرير بروست»، أى القواعد المجردة التى نطبقهـا واحـدة بعـد أخـرى دون وعْى مَرِن بالتفاعل الخلاق بين العناصر التى تشكل البنيـة الكليـة للنص، وتعطيـه إيقاعا متناغما من البدءِ حتى الختام.

إننا نعتقد اعتقادا راسخا أن كل عمل أدبى له طبيعته الخاصة ووحدته المتميزة، التى نكتشفها من داخل العمل ذاتـه، وليس مـن خارجـه. إن كل قصة أو روايـة نطمـح إلى فهمها وفك أسرارها، يجب أن نرصد دلالاتها بهدى من بناء النص نفسه.. الذى ينتظم كل عناصر عملية الإبداع. ورغـم هـذا الإيمـان بالوحـدة (الكليـة) للنص، إلا أن ذلك لا ينفى أن هناك مجموعة من العناصر الهامة والعامة، التى تشكل أهم معالم البناء الفنى للقصة والرواية، وهى:

(ا) الشخصية.

(ب) الحدث.

(جـ) الزمان والمكان.

(د) السرد والحوار.

ويلاحظ هنا: أننا استبعدنـا بعض المصطلحـات التقليديـة فى النقـد القصصى مثـل: البطل - الحبكة - العقدة - البيئة - الأسلوب - لحظـة التنويـر.. الـخ، لأن آفـة النقـد القصصى أنه نشأ عالة على النقد المسرحى، وحينمـا حـاول نقـاده الأوائـل أن يـؤسسوا كثيرا من مفاهيمه ويثبتوا بعض مصطلحاته، لجئوا إلى التراث العريـق للنقـد المسرحى،

وأخذوا منه كثيرا، نتيجة وجود قدر من التشابه بين المسرح والقصة، كما أنهم – أى نقاد القصة والرواية – قد تحدثوا عن بعض القواعد المدرسية، التى تجاوزها النقد المعاصر اليوم.

* * *

الشخصية (Character) :

تعد الشخصية بمثابة العمود الفقرى للقصة، أو هى المشجب الذى تعلق عليه كل تفاصيل العناصر الأخرى، لذلك قيل: «القصة فن الشخصية»، أى هى ذلك النوع الأدبى الذى يخلق شخصيات مقنعة – فنيا – بدورها داخل عالم القصة، وهى فى كل ما تقوم به من أفعال وأقوال، يجب أن تكون ممكنة الحدوث أو التماثل مع واقع الحياة اليومية التى يحياها البشر بالفعل. والقاص البارع هو الذى يستطيع أن يخلق شخصيات (متفردة).. ذات ملامح فنية خاصة، تجعل الشخصية خالدة فى ساحة الأدب العظيم..!!

وهناك شخصيات قصصية تجاوزت صفحات الكتب.. وصار الناس يتحدثون عنها، كأنما هى كائنات بشرية عاشت بينهم – بالفعل – مثل:

راسكو لينكوف فى رواية «الجريمة والعقاب» لديستوفسكى – جان فالجان فى رواية «البؤساء» لفيكتور هيجو – سيرانو دى براجراك فى رواية «الشاعر» التى ترجمها المنفلوطى عن أدمون روستان – الراهب بافنوس فى رواية «تاييس» لأناتول فرانس – هيثكليف فى رواية «مرتفعات ويذرنج» للكاتبة إملى برونتى – عوليس فى رواية «الأوديسا الجديدة» لجميس جويس.

أحمد عبد الجواد فى «ثلاثية» نجيب محفوظ – اسماعيل فى «قنديل أم هاشم» ليحيى حقى – مصطفى سعيد فى «موسم الهجرة للمشال» للطيب صالح – عبد الهادى فى رواية «الأرض» لعبد الرحمن الشرقاوى – ليلى فى رواية «الباب المفتوح» للطيفة الزيات.

والسؤال الآن: **ما الوسائل الفنية التى يستطيع بها الكاتب أن يخلق شخصية حية.. ومقنعة فنيا.. فى رواية؟ .. أهم هذه الوسائل يتمثل فى:**

– أن يضع للشخصية اسما: فالشخص غير المعرف – فى اللغة والواقع – نكرة.. مجهول الملامح، ولكن الاسم يجعل الشخصية (علما) –كما يقول النحاة.. والعلم كما يقولون

أيضا: أعرف أنواع المعارف. وهذه التسمية - وهى أبسط سمات التشخيص - يجب أن تكون ملائمة لدور شخصية المسمى فى الرواية.

- أن يوضح ملامحها الجسدية والنفسية: بدءا من تسجيل العمر الزمنى، الذى قد يكون بتحديد السن.. أو وصفه على وجه التقريب: شاب - فتاة - رجل - امرأة - شيخ - عجوز.

ولاشك أن الملامح الجسدية يجب أن تتسق مع طبيعة الدور الفنى، الذى تقوم به الشخصية فى الرواية، لذلك يصعب أن يقدم الكاتب شخصية رجل يمثل دور «فتوة» - مثلا - ويصفه بأنه قصير أو بدين أو أعرج. كذلك يصعب أن يقدم شخصية فتاة يخطب ودها أكثر من فرد فى الرواية.. وهى غير جميلة.

وربما يدخل فى تحديد ملامح الشخصية أيضا وصف ملابسها.. أو طريقتها فى الكلام أو تناول الطعام أو النوم.. أو الإصرار على بعض اللوازم السلوكية، أو ترديد كلمة أو جملة معينة فى كل مناسبة، مثلما كان يردد محجوب عبد الدايم كلمة «طظ» فى رواية «القاهرة الجديدة».

وإذا كان على الكاتب بالضرورة أن يصف الملامح المادية لشخصياته سواء عن طريق السرد، أو على لسان شخصية أخرى فى الرواية.. فإن الملامح المعنوية والنفسية يكتشفها القارىء نفسه، من خلال تفاعل الشخصية مع الإطار الذى تتحرك داخله فى الراوية، حيث يكتشف أنها شريرة أو خيرة.. متشائمة أو متفائلة.. غبية أو ذكية.. جبانة أو شجاعة... إلخ.

- أن تقدم الشخصية وهى تتحرك داخل عالمها القصصى: هناك بعض الكتاب كانوا يصفون الشخصية وصفا سرديا كاملا فى بداية الرواية.. وعند مزيد من القراءة لا نحس أن الكاتب يضيف بعدا جديدا عنها. وهذه طريقة تقليدية فجة، لذلك لا نجدها عند كاتب جيد أو معاصر. فالشخصية ينبغى أن (تنمو) بنمو الحدث نفسه.. وتتراكم معلوماتنا عنها شيئا فشيئا، حتى نحس أن الكاتب يقدم مع كل فصل شيئا جديدا ومدهشا، لأن القارئ إذا فقد الدهشة فقد الرغبة فى مواصلة القراءة، وفقد العمل القصصى نفسه شيئا من أهم لوازمه وهو (التشويق) والاستثارة، التى تغرى القارىء بمواصلة اكتشاف

مسار الشخصية، وهى تعمل وتتحرك بدينامية وإيجابية، وهنا يمكن أن نصف الشخصية بأنها حيوية تطورية متعددة الملامح مركبة الأبعاد.

– أن تكون وفية لطبيعة المنموذج (Pattern) ، الذى تعكس صورته فى الواقع: تتعدد الأنماط البشرية التى يهتم بها الكتاب، وكل قاص يرصد – فى الغالب – شريحة اجتماعية معينة، لذلك ينبغى عليه أن يكون أمينا فى رصد سمات نماذجه البشرية، فرجل القرية غير رجل المدينة أو البادية، والفقير غير الغنى.. والرجل غير المرأة.. والجاد غير المستهتر، وكل منهم ينبغى أن تكون أفعاله وأقواله – داخل القصة – فى إطار المفاهيم العامة لنمطه الحقيقى فى الحياة. و (المبالغة) فى رسم النموذج – بالتضخيم أو الانكماش – تؤدى إلى زيف ممقوت فى تشكيل ملامح الشخصية. وإذا فشل الكاتب فى إعطاء نماذجه سمة الصدق والمنطق والمعقولية، التى تربط بين الواقع الحقيقى – و – الواقع المتخيل.. إذا فشل فى ذلك، فقد سلَّم عمله كلية إلى أُرشيف الفشل والنسيان.

هذه وجهة نظرنا فى أهم سمات الشخصية القصصية، وبقى أن نشير إلى أن نقاد الرواية التقليديين، كانوا يقسمون الشخصية إلى نوعين:

١ – شخصية نامية (Round) :

تنمو بنمو الأحداث، وتقدم على مراحل أثناء تطور الرواية.. وهى فى حالة صراع مستمر: مع الآخرين، أو فى حالة صراع نفسى مع الذات.

٢ – شخصية مسطحة (Flat) :

لا تكاد طبيعتها تتغير من بداية القصة حتى النهاية، وإنما تثبت على صفة واحدة تكاد لا تفارقها.

ويمكن أن نرصد التقسيمات العامة للشخصيات فيما يلى:

ا	ب
نامية	مسطحة
مركبة	بسيطة
رئيسية	ثانوية

هذه التسميات المتقابلة وغيرها، ترد فى مجال الحديث عن الشخصيات المختلفة داخل البناء الروائى، وكلها متساوية الدلالة تقريبا.

وفى نهاية الحديث عن الشخصية نقول:

إن الرواية تحتاج إلى أنماط مختلفة من الشخصيات، تتحددُ طبيعة كل منها بحسب دورها داخل البناء القصصى، وعلى الكاتب أن يعمق تشكيل الشخصية اتساقا مع حجم الدور المنوط بها أن تؤدية، فالرواية يلزمها أكثر من نموذج بشرى، يختلفون فى مدى أهمية دور كل منهم فى صياغة الحدث.. وعلى الكاتب أن يحسن التصرف مع كل منهم أثناء تصميم عمله، قبل أن يشرع فى كتابته. إن شخصيات العالم الروائى مثل (فريق) يعزف (سيمفونية) موسيقية: على كل فرد منهم أن يعزف بآلة خاصة به وحده، وهم جميعا رغم التمايز والاختلاف، وأن بعضهم يجلس فى المقدمة وبعضهم يقف فى الصفوف الخلفية.. رغم كل هذا، عليهم جميعا أن يعزفوا لحنا واحدا يخلو من أى نشاز، وإنما يجب أن يكون متسق الإيقاع متناغم الأداء. كذلك الحال فى الرواية نجد شخصية: الطيب والنذل، والجبان والوطنى، والجاد والعابث، والفتاة والمرأة والشاب والعجوز.. وقد لا يخلو الأمر من وجود بعض الأطفال أو الخدم. كل هؤلاء يتفاعلون جميعا، لكى يشكلوا إطار عالم متناغم. على هذا النحو ينبغى على الكاتب أن يرسم لكل شخصية إطار حدودها فى عالم الرواية[١] .

* * *

الحدث (Action) :

يرتبط الحدث بالشخصية فى الأعمال القصصية ارتباط العلة بالمعلول، وعلى هذا فإن الرواية = فعل (حدث) + فاعل (شخصية). الحدث إذن شىءهلامى إلى أن تشكله الشخصية – بحسب حركتها – نحو مسار محدد يهدف إليه الكاتب. ومعنى ذلك أن الحدث هو «الفعل القصصى»، أو هو: الحادثة (event)التى تشكلها حركة الشخصيات، لتقدم فى النهاية تجربة إنسانية ذات دلالة معينة، أو هو: الحكاية التى تصنعها الشخصيات، وتكوِّن منها (عالما) مستقلا، له خصوصيته المتميزة.

---

(١) بعض النقاد يرون أن الراوى.. يعدُّ أحد شخصيات الرواية. والراوى.. عنصر بنائى يحتاج إلى وقفة خاصة...

وإضافة لما سبق نقول: **إن هناك حدودا فاصلة بين أمور ثلاثة:**

(ا) الحياة اليومية (العامة) التى نعيشها جميعا.

(ب) الحياة (الخاصة) للأديب: التى قد تشكلها وظيفته، ومزاجه الخاص، ورؤيته الفلسفية والفنية للحياة والناس.

(جـ) عالم القصة (المتخيل): الذى يبدعه الأديب. وهذا العالم ليس انعكاسا آليا لحركة الحياة كما تعكس المرآة صورة من يقف أمامها، وليس ترجمة ذاتية لحياة الأديب نفسه، حتى لو أراد هو ذلك.

بقى أن ندرك أن العالم القصصى المتخيل – الذى يشكله الأديب – ليس إلا (موازاة رمزية) لعالم حقيقى نعيشه. والقاص ليس إلا أديبا يشكل باللغة حدثا، يوهمنا بأنه حقيقة. وبالطبع فإن هذا الحدث – أو بعبارة أخرى الحكاية التى تقوم عليها القصة – ليس مقصودا لذاته، ولذلك يمكن القول:

إن الحدث عبارة عن (معادل موضوعى) لقضية فكرية، يريد المؤلف أن يوصلها إلينا بشكل فنى.

دعنا من هذا التفلسف وتعال ندخل إلى صميم الموضوع، لنقول إن الحدث.. هو الحكاية الفعلية التى تقوم بها الشخصيات، وهو يتكون من أفعالٍ وأقوال مستمرة من بداية الرواية إلى نهايتها.

وبالطبع فإننا نرفض ما يقال من أن كل حدث، يجب أن يكون له بداية ووسط ونهاية.. ويقوم على عقدة تمثل ذروة المشكلة داخل إطار الحدث، كما ينبغى أن يكون هناك حل للمشكلة، وحبكة.. تحبك الأحداث أو تجعلها تسير بشكل منطقى مقبول.

فى الحقيقة ليس هناك معيار أو شكل معين لبناء الحدث.. فالكاتب له مطلق الحرية فى اختيار اللحظة التى يبدأ منها. لكن المهم أن تكون (البداية) ساخنة مثيرة، تقوم بعملية جذب – لا طرد – للقارئ. ويحسن بعض الكتاب صنعا، حين يضعون قراءهم مباشرة داخل الأحداث، حتى يندمجوا فيها دون وعى منهم. وبعد ذلك تعرفهم الرواية أو القصة ما كان خافيا عليهم فى البداية. وعلى هذا النحو الساخن.. الساحر.. المثير، تبدأ رواية «الممكن والمستحيل»:

«حضرة القاضية المبجلة، السيدة الفاضلة وكيلة النيابة:

أرجو أن تسمح عدالة المحكمة أن أعرض عليكم بعض ظروف هذه القضية المعقدة، التى نحن بصدد الدفاع عنها، والترافع فيها.. واستماع شهادة الشهود. إننا نود أن نظهر الحقيقة، الحقيقة وحدها. ولا شك أن كل محام يترافع فى قضية، يريد أن ينصف موكله، وأن يبرئه مما نسب إليه حقا أو ظلما. لكنى حين أمثل أمامكم أود أن أقول صراحة: إننى لا أريد إلا إظهار الحقيقة مهما تكن مرة، ونظراً لأن هذه القضية من نوع خاص، فاسمحوا لى أن أقدم لكم بعض الأطراف المعنية فيها:

إننى – يا حضرات السادة – المتهمة.. والقاضية.. ووكيلة النيابة.. وكاتبة الجلسة.. وحارسة القفص.. بل أنا أيضا.. المحامية.. والشاهدة.. والجمهور.

وقد آثرتُ البدء بهذه الأمور الشكلية، لأن أية قضية يجب أن تكون صحيحة من حيث الشكل والمضمون. إننى امرأة واعية – ولا أكتم سرا إذ أعترف بأنى متمردة أيضا. وأود أن أوضح لكم من سيكون المتهم – ولا أقول المذنب.. فالمتهم، أى متهم، برىء حتى تثبت إدانته، ومن القاضى.. ومن الجلاد.. ومن السبب فى كل ما حدث؟ إننى أيضا لا أهدف إلى أن أبرىء نفسى، ومن باب أولى فإننى لا أهدف إلى تبرئتكم أيضا[1].!!»

وينمو الحدث بعد لحظة البدء من نقطة إلى أخرى نموا فنيا، له منطق مقصود، لتطور الحكاية– باطراد – إلى ما هو أعمق. وحين ينتقل الحدث من نقطة إلى أخرى لا ينبغى أن تكون (الصدفة القدرية) هى التى تحرك الحدث والشخصية حركة عشوائية ساذجة، كأنهما أوراق متناثرة فى مهب ريح. وإنما يجب أن تكون الصدفة صدفةً (فلسفية) مقصودة، تدل على أن الشخصيات تعى حقيقة ما تفعل.. وتدرك دلالة ما تقول.

---

(١) طه وادى: الممكن والمستحيل، ط. الهيئة المصرية، القاهرة، ١٩٨٧ ص ٥ ، ٦ .

كذلك يجب أن يوزع الكاتب عنايته على كل جوانب الحدث، فهو يسير فى أثر شخصية رئيسية لرجل، وأخرى لامرأة، وثالثة فى دائرة شخصية ثانوية. هكذا يتحرك الحدث ملتحما مع كل الشخصيات، متشابكا مع شتى العلاقات، حتى يحقق جودة الأداء وروعة البناء.

ولا شك أن لحظة (النهاية) هى أخطر لحظة فى مسيرة الحدث، لأنها تترك الانطباع الأخير فى ذاكرة القارىء. وكان بعض الكتاب التقليديين ينهون الحدث (نهاية مريحة): بزواج المحبين، أو اللقاء بعد طول فراق.. أو النجاة من كيد حاسد أو عدو شرير، أو الموت، أو الاعتقال، أو الرحيل دون عودة.

ولكن معظم الكتاب المعاصرين يميلون إلى ما يسمى بـ (النهاية المفتوحة) غير المحددة، التى تجعل القارىء يشارك المؤلف فى تخيل نهاية للحدث. بهذا تظل الرواية حاضرة فى ذهن قارئها، حتى بعد أن ينتهى من القراءة. فالأدب المعاصر يريد قارئا إيجابيا واعيا، (يشارك) المؤلف فى تخيل مسار القضية القصصية، وتصور ما يمكن أن توحى بها من دلالات قريبة أو بعيدة، لأن ذلك يعنى أن رسالة الأديب قد وصلت إلى قارئه.

ومن هذه النهايات المفتوحة نهاية رواية «الأفق البعيد»:

«نسيا كل شيء.. ضاعت القطرة فى البحر، الحزن مسيطر. الناس حيارى. الموكب الجنائزى مستمر. عانقت كفه كفها، وهما يحاولان السير فى طريق آخر ناحية البحر..

– تعبت يا أميرة؟
– لا، لا أدرى.
– نعود للبنسيون؟
– ليس قبل أن أرى الفجر..»[1]

أمر أخير وهام بالنسبة لبناء الحدث وهو عنصر (التشويق)، فالتشويق لازمة من لوازم الفن القصصى فى القديم والحديث. ولعلنا لم ننس لازمة شهر زاد فى كل ليلة، حيث يقول الراوى: «وهنا أدرك شهر زاد الصباح، فسكتت عن الكلام المباح». وكانت «شهر

---

(١) طه وادى: الأفق البعيد، ط. دار المعارف، القاهرة، ١٩٨٤ ، ص ٢١٣ .

زاد» تتوقف عامدة – كما أدرك المؤلف الشعبى ببساطة وصدق – عند لحظة مقلقة، مثيرة للفضول حول مصير شخصية خيرة، وقعت فى مأزق خطير، صنعه إنسان شرير، أو عجوز داهية تسمى أحيانا «شواهى أم الدواهى».

وينبغى أن يفاجىء الكاتب قارئه دائماً أثناء مسيرة الحدث على الدوام. وما أتعس كاتبا يدرك قارئه بعد الفصول الأولى كيف تكون مسيرة الحدث ونهاية الرواية. فالقارىء يواصل القراءة كى يكتشف شيئاً ما عند آخر كلمة، لكنه إذا اكتشف ذلك فى البداية فلم يتعب نفسه؟ وعلى الكاتب أن يخترع من الأساليب والحيل الفنية ما يجعل الحدث ساخناً ومثيراً لفضول القارئ. كيف يتحقق ذلك؟ بالطبع ليست هناك إجابة شافية.. لأن وسائل التشويق تختلف من كاتب إلى آخر، أو بمعنى أدق يجب أن تختلف حتى عند الأديب الواحد من عمل إلى آخر.

* * *

الزمان.. و.. المكان :

بعض فنون القص القديمة – ولا سيما «الحكايات» – كانت تتحرك (حركة مطلقة) لا أثر للزمان أو المكان فيها. أما القصة الحديثة فقد احتفت بهما حفاوة بالغة، لأن كل قصة يجب أن تدور فى: زمان – و – مكان (محددين) تحديداً واضحاً ، أى تدور طولاً فى إطار (تاريخ) محدد.. وعرضا فى حدود (بيئة) معينة. وشرح ذلك يحتاج إلى وقفة عند كل منهما:

الزمان القصصى :

بالنسبة لعنصر الزمان يجب أن نهتم بما يلى:

١ – ما الفترة الزمنية التى تقع فيها الأحداث، وهل تاريخ كتابة القصة هو نفس تاريخ الفترة الذى تدور فيه أحداثها؟ لاشك أن معظم القصص الحديث يدور فى ذات الفترة التى يُكتب فيها. غير أن بعض الكتاب قد يرجعون – إلى الوراء قليلا – لتصوير فترة سابقة، لكى يسقطوا عليها – بحرية أكثر – بعض قضايا فكريةأو سياسية ساخنة. كما نجد فى رواية «الأرض» للشرقاوى، التى كتبت سنة ١٩٥٣ بينما أحداثها تدور

سنة ١٩٣٣ ، ورواية «الأفق البعيد» لطه وادى كتبت سنة ١٩٨١ بينما أحداثها تدور سنة ١٩٦٩ .

٢ – هناك قضية أخطر بالنسبة للزمان فى الرواية لا تتعلق بتاريخ الفترة المصورة، أو تاريخ لحظة كتابة القصة، وإنما تتعلق: بالكيفية التى يحرك بها المؤلف الزمان حالة كونه مرتبطا بالحدث. وهنا نجد أن هناك (طريقتين) للتعامل مع الزمان القصصى:

(ا) **الزمان التاريخى (التقليدى) الممتد طولا فى اتجاه واحد:** حيث نجد أن معظم الكتاب الأوائل كانوا يحركون الأحداث فى زمن رتيب متسلسل، فهى تبدأ منذ لحظة معينة، ثم تستمر لنعرف ماذا حدث بعد شهر.. أو عدة شهور، ثم بعد سنة.. أو عدة سنوات.. ومعنى هذا أنهم يحافظون على المسار الطبيعى للزمان. كما نجد فى رواية «زينب» لمحمد حسين هيكل – وهى أول رواية ظهرت فى الأدب العربى الحديث (١٩١٤) –حيث نجد فتاة ريفية جميلة «زينب» تحب عاملاً فقيراً مثلها «إبراهيم»، ولكن الأهل يزوجونها كرها لشاب آخر هو «حسن». وكما حدثت هذه المأساة العاطفية وسط الفقراء تحدث أيضاً بين الأغنياء، حيث يحرم «حامد» البرجوازى من ابنة عمه «عزيزة» التى زوجت دون إرادة أيضا، ومعنى هذا أن تقاليد المجتمع حين تجور على الفقراء فإنها تجور على الأغنياء كذلك.

ما يهمنا ذكره الآن: هو أن الزمان يمضى بالأحداث مع رواية «زينب» فى اتجاه طولى رتيب مألوف، أو بمعنى آخر: فإن الكاتب محافظ على السياق التاريخى دون تقديم أو تأخير.

(ب) **الزمن النفسى المستدير.. أو المتقطع:** يميل كثير من المعاصرين إلى كسر سياق الزمن التاريخى فى الرواية، ويلجئون إلى ما يسمى بـ «الزمن النفسى»، لأنهم أصبحوا يهتمون بالعالم الداخلى للشخصية، بعد أن كان أسلافهم يهتمون بالحركة الخارجية لها. أيا ما كانت المبررات فإن أنواع القصص المعاصرة تركت الزمان التاريخى وانحازت بقوة نحو الزمان النفسى. كما نجد فى رواية «موسم الهجرة إلى الشمال» للطيب صالح (١٩٦٩) .. فنحن لا نعرف أحداث حياة مصطفى سعيد – الشخصية المحورية – دفعة واحدة، وإنما من خلال فترات وعلى مراحل مختلفة. حيث يسير الزمان أحيانا إلى

الأمام.. وأخرى إلى الخلف عن طريق عملية «الاسترجاع». وهكذا يتداخل الماضى مع الحاضر. وأحيانا يأتى «التنبؤ» بالمستقبل، حينما يقرر الراوى فى النهاية:

«سأحيا لأن ثمة أناساً قليلين أحب أن أبقى معهم أطول وقت ممكن، ولأن على واجبات يجب أن أؤديها. لا يعنينى إن كان للحياة معنى أو لم يكن لها معنى»(١).

وهذا المسار النفسى للزمان نجده أيضا فى رواية «الممكن والمستحيل» لطه وادى، حيث تبدأ الرواية من لحظة النهاية، وتقدم معظم الأحداث عن طريق «الاسترجاع». ولا شك أن بناء العمل القصصى بهذا الزمان النفسى المتجدد، يجعله أكثر حيوية وقوة وتماسكا وجودةً.

وهناك وسيلتان فنيتان تتصلان بالزمان النفسى وهما:

الاسترجاع (Falsh-Back):

حيث نجد إحدى الشخصيات فى موقف معين، تستدعى أو تسترجع حادثة سابقة، لها علاقة ما بطبيعة الموقف الذى تعيشه داخل الرواية. وعملية الاسترجاع قد تستدعى لحظة عابرة.. أو موقفا محدود الطول نسبيا، أو قد تستدعى الجزء الأكبر من أحداث الرواية، كما نجد فى رواية «إنى راحلة» التى أشرنا إليها من قبل.

التنبؤ (Prophecy) :

وهو أن تتخيل شخصية ما أن ثمة شيئا تتمناه أو تخشاه سوف يحدث. وقد تتخيل الشخصية – وهى مدركة – هذه الخاطرة عن طريق ما يسمى فى علم النفس بـ «أحلام اليقظة». وقد يتم التنبؤ عندما تتوجه الشخصية لأداء عمل فتجد حادثة قتل فى الطريق، أو جثة كلب (كما نجد فى رواية «خان الخليلى» لنجيب محفوظ). وهذا يوحى بقدر من التشاؤم بالنسبة لما سوف تقدم عليه الشخصية. وبالطبع فإن المواقف المفرحة تدعو إلى التفاؤل أيضا – كما نجد معظم العشاق الرومانسيين يذهبون للقاء المحبوبة وفى يدهم وردة بيضاء أو حمراء.

---

(١) الطيب صالح: موسم الهجرة إلى الشمال، ط. دار العودة، بيروت، ١٩٦٩ ص ١٧١ .

ويلعب الحلم (أو الرؤيا – Dream) دوراً كبيراً فى عملية التنبؤ.. وهو أداة قصصية قديمة، نجدها فى قصة النبى يوسف عليه السلام: سواء عندما كان صغيرا وقال لأبيه «يا أبت إنى رأيت أحد عشر كوكبا، والشمس والقمر رأيتهم لى ساجدين»[١].. أو عندما كان كبيراً ودخل السجن «ودخل معه السجن فتيان، قال أحدهما إنى أرانى أعصر خمرا، وقال الآخر إنى أرانى أحمل فوق رأسى خبزا تأكل الطير منه..»[٢].

وكان الحلم تنبؤًا لما حدث بعد ذلك.. فى قصة يوسف. وبعض الكتاب المعاصرين قد فطنوا إلى هذه الوسيلة الفنية ودورها فى إثراء العمل الفني من جهة، ومن أخرى إلى كسر السياق المنطقى للزمان. كما نجد فى الحلم الذى رأته منال فى رواية «الممكن والمستحيل»[٣]، و «ماى إين» بطلة قصة «فندق العالم الجديد»[٤].

٣ – أمر أخير بالنسبة لتصوير الزمان: هو أننا يجب أن نلاحظ لماذا يجعل الكتاب بعض الأحداث تقع (نهارا).. وبعضها الآخر (ليلا)، لأن بعض ما يقع فى النهار أو الليل يكون له – فى الغالب – دلالة رمزية خاصة.

ويمكن أن نلحظ الفارق الفني بين استخدام كل من النهار والليل خلفية للحدث القصصى من خلال المقارنة بين قصتين قصيرتين:

الأولى: «حالة تلبس» ليوسف إدريس، وفيها يصور عميد كلية يضبط طالبة تدخن سيجارة، ويرى فى سلوكها هذا عيبا وخروجا على التقاليد الجامعية. وعندما يفكر في عقابها يتذكر أنه يرتكب أخطاء أكبر، ولا يحاسب نفسه عليها، فأسقط فى يده، لا يدرى ماذا يفعل:

«وكانت حركته ليعود عميداً أبطأ.. ممزوجة بخجل أعظم وبتأنيب أشد هولاً، وتحرك خافض البصر طويلا نحيلاً عجوزاً محنى الأكتاف حاملا متاعب الدنيا كلها من جديد، وليس فى رأسه واضحاً سوى الواجب، وما لا بد من عمله»[٥].

---

(١) سورة يوسف آية ٣ .
(٢) سورة يوسف آية ٣٦.
(٣) طه وادى: الممكن والمستحيل – ص ١٦١ .
(٤) طه وادى: عمار يا مصر، ط. الهيئة المصرية، ١٩٨٠، ص ٣٠ .
(٥) يوسف إدريس: لغة الآى آى، ط . روز اليوسف، القاهرة، ١٩٦٥ ص ١٧ .

الثانية: «حكاية الليل والطريق» وفيها يصور الكاتب موقفا في حياة فدائية من جنوب لبنان عقدت العزم على تدمير معسكر لليهود، وفى الطريق إلى أداء المهمة كان بصحبتها جندى إسرائيلى، وهنا يصف الكاتب (الليل) لارتباطه بالحدث:

«بدأ الظلام يحيط بمنطقة الجنوب الجبلية. الظلام كثيف. كل هذا الظلام ظلم، كل هذا الظلام اليهود. ازداد إحساس نورة بالظلم والظلام. تغيرت سحنات الوجه الملائكي. كادت أسنانها تصطك ويداها ترتعشان. حاولت أن تتماسك. أحست أنها وحيدة فى هذا الكون الليل تناست كل شيء وتذكرت المهمة التى جاءت من أجلها»(١).

فالقصة الأولى يناسب أحداثها أن يكون الوقت (نهارا) لكي يساعد ضوء النهار على إظهار الحقيقة – حقيقة أن بعض الناس، يحاسب غيره – أحيانا – على هفوات صغيرة، بينما هو يرتكب الكبائر دون أن يدرى، إلى أن يوقظ ضميره موقف مفاجئ.

والقصة الثانية كان ينبغى أن تدور أحداثها (ليلا).. لكى يربط الكاتب بين الليل الحقيقى.. والليل الرمزى وما يوحى به من دلالات سياسية وفكرية ترتبط بأحداث القصة. وهكذا نجد أن كل موقف من مواقف الحياة – أو القصص – ينبغى أن يرتبط بلحظة معينة من لحظات النهار المشرق أو الليل المظلم.

المكان القصصى :

المكان – فى الحقيقة – هو البيئة التى يعيش فيها الناس. ولا شك أن الإنسان (ابن بيئته)، وهى التى تعطيه الملامح الجسدية والنفسية. فنحن جميعا بشر.. لكن المكان الذى نولد فيه هو الذى يحدد سماتنا الخاصة المتميزة، لذلك يجب أن يهتم الكاتب القصصى بتحديد (المكان) اهتماماً كبيراً، لأن ذلك التحديد يعطي الحدث القصصى قدرا من المنطق والمعقولية. فقصة الحب مثلا تختلف اختلافا واضحاً إذا وقعت فى: قرية أو مدينة أو بادية. كذلك ينبغى أن يعنى الكاتب بتصوير مفردات المكان الذى تتحرك فيه الشخصيات، لأن القارئ قد يستشف من هذا التصوير دلالات كثيرة تفسر أو تعمق

(١) طه وادى : حكاية الليل والطريق، ص ٦٦ .

أمورا تتصل بالحدث أو بالشخصية أو بهما معا. وحول هذه الفكرة يقول بعض النقاد: **«إن بيت الإنسان امتداد لنفسه، وإذا وصفت البيت فقد وصفت الإنسان»**[١].

إن كاتب القصة لا يصرف جهده عبثا حين يصف حجرة أو بيتا أو محلاً أو نادياً أو منظراً طبيعياً، لأن المنظر المكانى حالة من حالات الوعى بحقيقة من حقائق الوجود. ولا ريب أن بين (الإنسان والمكان) صلات متداخلة. وقد ربط هيكل بين الطبيعة والبشر في رواية «زينب» برباط عضوى، لذلك كان على حق حين وصف الرواية بأنها «مناظر وأخلاق ريفية». وفى مشهد من المشاهد يقارن إبراهيم بين المحبوبة والقمر، فيقول:

«أين أنت يا قمر السماء من جمال زينب، ولم أعرك لفتة وهى إلى جانبى؟ إن فى تلك النظرات التى تبعثُ هى بها إليك لسحر الشباب الذى فقدته من قرون، وتلك الابتسامة السعيدة التى تطوق ثغرها، تهزأ بخطوط المشيب البادية على وجهك»[٢].

وإذا كان يعزى إلى أدباء الرومانسية فضل اكتشاف الطبيعة عنصرا حيا من عناصر الوجود، فإنهم قد تغنوا بها – شعراً ونثراً – فى كل ما أبدعوا، لذلك تلعب دوراً كبيراً في آدابهم. وقد يصور المنظر الطبيعى – فى روايات كاتب مثل محمد عبد الحليم عبد الله – كأنه (غاية) فى حد ذاته. وهذا يبدو حتى من عناوين بعض رواياته مثل: بعد الغروب – شجرة اللبلاب – غصن الزيتون – شمس الخريف – الجنة العذراء.

وكتاب الرومانسية يهتمون – أحياناً – بوصف الطبيعة، ليكون المنظر ديكوراً بهيجاً، يخفف من وقع مشهد عاطفى حزين. أما كتاب الواقعية فقد اهتموا بوصف «الأحياء الشعبية» سواء فى القرية أم فى المدينة – باعتبارها البيئة المفضلة لقصصهم – كما نجد فى روايات نجيب محفوظ وعبد الرحمن الشرقاوى وخيرى شلبى ومحمد جبريل، وقصص يوسف إدريس ويحيى الطاهر عبد الله ومحمد مستجاب وطه وادى وأحمد الشيخ. وقد يصبح المكان نفسه هو (البطل الحقيقى) للرواية.. كما نجد فى «خان الخليلى – زقاق المدق – الثلاثية» لنجيب محفوظ، وفى «الأرض» للشرقاوى، وفى «الجبل» لفتحى غانم.

---

(١) ويلك – وارين: نظرية الأدب ص ٢٣١ .
(٢) محمد حسين هيكل: زينب، كتاب الهلال، القاهرة العدد (٢٢) ص ١٠١ .

إن «البيئة» – أو الواقع المحلى.. أو الشعبى – تظهر عند كتاب الواقعية باعتبارها قوة فعالة مؤثرة فى حياة الشخصيات. ولا شك أن هذا الوصف المسهب للبيئة يمنح القارىء قدراً من الإحساس بصدق التصوير وواقعية الحدث. وعلى هذا يمكن القول بأن: المكان – في عمل واقعي – يشارك فى صنع الحدث أو الفعل القصصى. ويؤكد تلك الحقيقة هذا الجزء من رواية «ملحمة الحرافيش»:

«اخترق القبو إلى الساحة. سبقته عيناه وهو يتأهب للملحمة اللقاء. ولكنه وجد المكان خالياً. جال ببصره فيما حوله من صمت وقهر. الساحة والتكية والسور العتيق ولا أثر لإنسان. فى هذا الموضع يجلس العملاق عادة فأين ذهب؟ وألقى على التكية نظرة حانقة. هى شاهد لا يدلى بشادته»[1].

فى هذا الجزء نجد الكاتب (يزاوج) بين وصف الشخصية ووصف المكان، الذى تحول لديه إلى عنصر (حى) من عناصر العالم القصصى، أو هو على حد قوله:

«شاهد لا يدلى بشهادته».

ونود أن نشير إلى أن أى كاتب – مهما عظمت قدراته – لا يستطيع أن يصور المكان بعين «الكاميرا». وإنما حسبه أن يقدم بعض الملامح العامة أو التفصيلات الكبرى، التى توحى للقارىء أن الشخصية تتجول فى مدينة أو تسير فى زقاق، أو ترقب المنظر من شباك، وعلى هذا فإن الاشارة الموحية فى وصف المكان قد تكفى، طالما أن التصوير الكلى صعب أو مستحيل. وهذا ما نجده فى هذا الجزء من قصة «مرحبا.. أيها العالم المجهول» حيث تناجى وحيدة نفسها قائلة:

«بدأ الصبح يتنفس، إنها لحظة جديرة بالتأمل، لحظة إشراق النهار بعد الليل. أشعة السحر زحفت متأنية تؤذن بالميلاد الجديد. إنه مشهد لا يوصف.. فمن يدعى أنه قادر على ترجمة إحساسه بالمكان. قد نعى الزمان أحيانا لأننا نعيشه أما المكان فالأمر مختلف.. لهذا السبب كنت متفوقة فى دراسة التاريخ عن الجغرافيا، أقف الآن فى شرفة شقتنا

---

(١) نجيب محفوظ : ملحمة الحرافيش، ط . مكتبة مصر. ص ٨٧ .

العالية.. النيل يبدو هادئاً، مازال الكون ساكناً بلا حركة. الأفق بعيد بلا نهاية، الأشجار صامتة تصلى فى صمت مهيب»[١].

فى هذا الجزء نلاحظ أن البطلة تخلع مشاعرها على بعض مظاهر الطبيعة، إلا أنها تعبر عن مدى عجزها عن وصف المكان، وهى فى هذا تعبر عن مدى ما يعانيه الكاتب نفسه، فى محاولة منه لتصوير الواقع المكانى، الذى تتحرك فيه الشخصية وتتفاعل معه.

* * *

السرد والحوار :

الحديث عن السرد والحوار – فى حقيقته – حديث عن (الوعاء اللغوى) الذى يحتوى كل عناصر القصة، باعتبارها نوعا.. من فنون القول. غير أن كتابة القصة – باللغة – أصعب من كتابة القصيدة والمسرحية، اللتين تستخدمان نسقا أسلوبياً واحداً: فالشاعر يشكل القصيدة بطريقة فنية واحدة، ومؤلف المسرح يعتمد على الحوار وحده. أما القصة فإنها (تزاوج بين أسلوبين مختلفين) من حيث التركيب.. أو الأداء.. أو طريقة التعبير. هما: السرد والحوار. ولا يجوز للكاتب – مطلقاً، أن يستغنى بواحد منهما، كما أنه ليست لأى منهما نسبة محددة فى الحجم بالقياس إلى الآخر.

وقد توهم بعض كتاب القصة أن أسلوبها لا يحتاج إلى لمسة بلاغية فى التعبير، ورأوا أن للقصة بلاغتها الخاصة: حيث تصور حياة متخيلة لمجموعة من الشخصيات. لكن أسلوب القصة فى تقديرى يجب أن يجمع بين: الفائدة القصصية فى الدلالة على تطور الحدث وحركة الشخصية – وبين – القيمة الجمالية للعبارة القصصية، سواء فى السرد أو الحوار. وحول هذه القضية يشير الناقد «جورج ديهامل»: «إن موسيقى الأسلوب شرط لازم لسيطرته على النفوس. نعم إن الروائى الحق هو الذى يعرف قبل كل شىء بعض أسرار الحياة، لكنه أيضا رجل – يلجأ فى التعبير عما يعلم إلى موسيقى لفظية يستخدمها بطبيعته، فيتميز بها كإمارة خفية لخصائص نفسه»[٢].

---

(١) طه وادى: عمار يا مصر، ص ١٣٣ .

(٢) محمد يوسف نجم: فن القصة، ط . دار الثقافة، بيروت ، ص ١١٦ .

والدعوة اليوم إلى ضرورة العناية بأسلوب الرواية والقصة دعوة عامة.ونجدها عند الناقد «رالف فريدمان» فى كتابه عن «الرواية الشعرية»، الذى درس فيه سماتها عند بعض الكتاب مثل: هيرمان هيس، وأندرية جيد، وفرجينيا وولف. وقد عقد فصلا فى البداية عما أسماه: ـ «التقاليد الشعرية – The Lyrcal Tradition»، التى يجب أن تهتم بها رواية تنتمى إلى هذا النوع من الكتابة القصصية – الشعرية[١]. وبالطبع فإننا ندرك أن القصة شىء والشعر شىء آخر، ولكن ما نلح عليه بإصرار – هو أن القصة نوع أدبى بالدرجة الأولى، وينبغى ألا يخلو أسلوبها اللغوى من (ومضة بلاغية) فى السرد والحوار. كما أن عدم امتلاك ناصية اللغة قد يوقع الروائى فى خطر.. أو خطأ على الأقل، إذا لم تستطع جمله أن تعبر بدقة عن الموقف المصور، لذلك يقول الناقد الأمريكى «ألبرت كوك» فى حديثه عن لغة القصة: «إن الكلمات فى تعبير قصصى لا تشير إلى كلمات أخرى فقط، ولكن إلى مشار إليه فى الواقع. والمشاهد التى تقدمها اللغة فى رواية، لا تأخذ مكانتها القصصية إلا بقدر ما ينبغى أن تكون صدى لحقيقة فى الواقع».[٢]

السرد (Narration):

السرد القصصى: مصطلح أدبى يقصد به، الطريقة التى يصف أو يصور بها الكاتب جزءاً من الحدث أو جانبا من جوانب الزمان أو المكان اللذين يدور فيهما، أو ملمحا من الملاح الخارجية للشخصية، أو قد يتوغل إلى الأعماق فليصف عالمها الداخلى وما يدور فيه من خواطر نفسية أو حديث خاص مع الذات.

وهذا العنصر من عناصر الأسلوب القصصى خطير جداً، لأن الكاتب (ينوب) فيه عن شخصياته، بعبارة أخرى يصف بالنيابة عنهم ما يفعلون وما يدور حولهم، لذلك ينبغى أن يسير أسلوب السرد (موازيا) بدقة لمستوى حركة الحدث ومستوى الوعى الفكرى للشخصية. إن الروائى –خالق عالمه، ومع ذلك فغير مسموح له إطلاقا أن يظهر صوته الخاص، فى أثناء السرد أو الحوار، لأنه ارتضى أن يكون ذلك العالم المتخيل ترجمة أمينة لفكره، ومعادلا موضوعياً لما يؤمن به. نقول ذلك لأن بعض الكتاب يختلط

---

(١) Ralph Freedman: The Lyrical Novel, Princeton University Press New Jersey 1971. P. 18.

(٢) Albert Cock: The Meaning of Fiction. New York. 1961. P. 37.

عليهم الأمر، ويكتبون السرد - أو الحوار - تعبيرا عن وجهة نظرهم الخاصة، وليس عن وجهة نظر الشخصيات التي يصورونها، كما نجد في هذا النص من رواية «شمس الخريف» لمحمد عبد الحليم عبد الله (١٩٤٥):

«ثم أمسكت الألسن وتولت الجوارح والملامح والحركات والسكنات شرح ما جاشت به النفس في صمت طويل عميق، أبلغ من الكلم والقوافي التي يسجع بها الشعراء، حتى جال من حولنا هدهد، ينقر ويفتش، ويبحث وينقّب، فسألتها مبتسما هازا رأسي: عم يبحث؟

فقالت: يقولون إنه لا يزال يفتش عن كنوز سليمان من يومها إلى يومنا هذا.

فقلت: إذن فنعمت المثابرة.

قالت: بصوت يهدجه حياء ووله: ولن ينقضي عمله حتى ينقضي ما بيننا، ليتنا لم نلتق!.

وأدرت كلامها في قلبي فاستعذبه القلب، حتى انتبهت هي إلى نعيق غراب على شجرة الجميز. فنظرت إلي، وفي عينيها تشاؤم أهل الريف؟! فابتسمت لها مهونا الأمر. فسألتني: لماذا لا نرى بينها غرابا غير أسود.. كلها سود؟

فقلت ما جاد به خاطري، وإن كان قولا لا طائل تحته: لأنه من رهبان الطيور.

لكنها استعذبت قولي، فقالت: إذن فلا تنس سأحبك مادام الغربان في ملابس الرهبان، والهدهد يبحث عن كنوز سليمان.

ثم التقت شفاهنا في قبلة»[1].

نلاحظ على هذا الجزء من الرواية - قدراً من الزيف المبالغ فيه، سواء بالنسبة لأسلوب السرد أو الحوار.. أو منطق الأحداث. فهذا السرد (المتقعر) المتعالي لغوياً، لا يناسب طبيعة الرواية ولا يلائم منطق الموقف القصصي، ولا يساعد على تمثّل التفاصيل

(١) عبد الحليم عبد الله: شمس الخريف، ط. مكتبة مصر، القاهرة، ص ١٣٦ .

الصغيرة للحدث أو المشاعر النفسية للشخصيات، وإنما هو سرد إنشائى لا صلة له بالموقف القصصى. إذ كيف نتصور أن صبيين أو شابين صغيرين من أبناء الريف يعرفان حكمة سليمان وعلاقته بالهدهد وملابس الرهبان.. وكنوز سليمان والكلم والقوافى. ومن قال إن هناك ما يسمى «تشاؤم أهل الريف»؟!.

لقد انفعل الكاتب - كأنما يدبج قصيدة!! - لذلك انتقلت عدوى (الإنشائية) من السرد إلى الحوار، وصارت لغة السرد مثل لغة الحوار.. ولغة الصبى مثل لغة الصبية. أكثر من هذا زيفا فى التعبير أنه يصف الفتاة - وهى تتحدث - بالحياء، لكنه فى نهاية الحوار نسى ذلك الوصف، حين جعل المحبين يلتقيان فى قبلة، متناسيا - أيضاً - أن الموقف المصور كله يحدث فى حقل ريفى!!

وهكذا نجد - الخطيئة الفنية الكبرى.. فى أسلوب السرد والحوار، حين يصف الكاتب كل شىء بما يراه هو.. ويجعل الشخصيات تتحدث «بما يجود به خاطره»، وليس بما يتناسب ومستواها الفكرى والتعبيرى إزاء الموقف القصصى المصوَّر.

طرائق السرد :

يستطيع الكاتب أن يقدم السرد القصصى بأكثر من طريقة فنية، ومن أهم هذه الطرق:

١ - الأسلوب الوصفى :

الذى يقدم السَّردَ القصصى من منظور المشاهد البعيد، الذى يصف ما يرى من خلال: ضمير الغائب (هو).. وصيغة الزمن (الماضى). وهذه الوسيلة تعد أكثر طرائق السرد القصصى شيوعا فى القديم والحديث، وهذا ما يؤكد قدرتها المتجددة على التعبير القصصى. والكتب المقدسة نفسها تستخدم هذه الطريقة الجذابة. «والقرآن الكريم» حين صور قصة «أصحاب الكهف» أوردها - فى البداية -هكذا: «نحن نقص عليك نبأهم بالحق: إنهم فتية آمنوا بربهم وزدناهم هدى. وربطنا على قلوبهم، إذ قاموا فقالوا ربنا رب السماوات والأرض، لن ندعوا من دونه إلها، لولا يأتون عليهم بسلطان بين، فمن أظلم ممن افترى على الله كذبا»[(١)].

---

(١) سورة الكهف.. الآيات (١٣ - ١٥).. وتراجع بقية السورة.

وهنا نجد أن المولى عز وجل يروى القصة بضمير الغائب (إن + هم فتية).. ويستخدم الفعل الماضى غالبا .. والمضارع أحيانا فى أثناء عرض القصة وتصوير تفاصيلها.

وأعتقد أن ليس هناك أسلوب أرفع من أسلوب القرآن، ليكون القدوة والمثال فى كتابة القصة والرواية.

٢ - طريقة المذكرات.. أو.. اليوميات :

يلجأ الكاتب - أحياناً - إلى أن يكتب الرواية - أو بعض أجزاء منها بطريقة «المذكرات الخاصة».. أو.. «اليوميات»، حيث يقدم الحدث فى شكل اعتراف، ليوهم القارىء بأن القصة قد حدثت بالفعل. وقد يستخدم فى هذا أسلوب الراوى المتكلم أو الغائب، كما نجد فى بعض أجزاء من رواية «موسم الهجرة إلى الشمال»، حين يجد الراوى بعض المذكرات الخاصة بمصطفى سعيد بعد وفاته[1]. وهذه الطريقة تقدم فى رواية الطيب صالح جزءاً من أجزاء الرواية فحسب. أما رواية توفيق الحكيم «يوميات نائب فى الأرياف» (١٩٣٧) فإنها تقدم كلها فى شكل «يوميات» كتبها وكيل نيابة عاش فى الصعيد وسجل -روائيا- بعض ما شاهده فى لوحات جزئية (أو يوميات متفرقة)، تصور الحالة البائسة لصعيد مصر قبل الحرب العالمية الثانية[2].

٣ - طريقة الرسائل :

قد يستعين الكاتب أحياناً بأسلوب (الرسالة) ليكتب به القصة كلها أو جزءًا منها، من أجل أن يوهم القارىء - كما ذكرنا - أن ما يقصه قد حدث بالفعل. والكاتب - حين يستعين بالرسالة: وسيلة للتعبير القصصى، يجب أن يجعلها ملائمة لمستوى تفكير من يكتب عنه. فالقاص ليس «عرضحالجياً» يكتب بالنيابة عن الجميع بلغة واحدة، وإنما ينبغى أن تكون الرسالة معبرة بدقة عن شخصية المرسل. كما نجد فى هذا الخطاب، الذى أرسلته أم إلى ابنها الذى يعمل فى مدينة «الدوحة»، ونظرا لأن الأم أمية فقد كتبه عنها أحد الفلاحين على هذا النحو فى قصة «تغريبة ولد اسمه كرم»:

---

(١) الطيب الصالح: موسم الهجرة إلى الشمال، ص ١٣٥ وما بعدها.

(٢) لمزيد من التفاصيل يراجع: طه وادى: صورة المرأة فى الرواية المعاصرة، ص ١٠١ .

«ولدى العزيز كرم..

التحية من الأهل والأحباب والجيران، والسلام من بر مصر الحبيبة. أعرفك يا ولدى أننا بخير والحمد لله، لا ينقصنا سوى مشاهدة رؤياك. نحن فى صحة جيدة. أخوك صابر سيدخل المدرسة هذا العام. أخواتك سهير ومديحة ومنى يقبلن الأيادى. أختك جاءها عريس.. عسكرى محترم، يعيش فى البندر، لكنى رفضت. مستحيل أتصرف ورجلنا غير موجود، النقود سددت منها الديون وباقى عشرة جنيهات، سأدخرها حتى نشترى عِجلة تنفع للزمن. أختك منى تطلب فستاناً أخضر.

والسلام ختام.

والدتك الغالية

أم كرم

ملحوظة: تقبل سلامِ كاتب الرسالة الأخ راضى أبو عتمان، وأعرفك يا أخ كرم بأنى عدتُ من الحرب منتصراً، وقتلت عشرة من اليهود بيدى فى معركة رمضان.. وناوى إن شاء الله أخطب أختك عندما تعود بالسلامة حتى تتم الفرحة»(١).

وهناك أكثر من رواية كتبت كلها على شكل أسلوب «الرسالة».. مثل «هكذا خُلقت» لمحمد حسين هيكل، و «إنى راحلة» ليوسف السباعى.

هذه الطرائق الثلاث هى أهم الوسائل الفنية ، التى قد يستعين الكاتب بواحدة منها أو أكثر فى أثناء كتابته للسرد القصصى والروائى.

الحوار (Dialogue):

الحوار: هو ما يدور من حديث بين الشخصيات فى قصة – أو مسرحية – وهو يشكل جزءاً فنياً هاماً من عناصر القصة، لأنه يوضح طبيعة الشخصية التى تفكر بها ومدى وعيها بالقضية أو المأساة التى تشكل حياتها المتخيلة. وإذا كان الإنسان يعرَّف بأنه: حيوان (ناطق)، فإن النطق ينبغى أن يقوم على (منطق). فالبشر – رجالا ونساء –

---

(١) طه وادى: الدموع لا تمسح الأحزان، ط. دار المعارف، القاهرة، ١٩٨٢ ، ص ١٠٥ .

فى الحياة أو فى عمل أدبى، يختلفون فى المستوى الفكرى والثقافى، لذلك ينبغى أن يتوافق منطق كل شخصية مع ما تنطق به من عبارات، لأن العبارة (تعبير) عما نفكر فيه، لهذا يقول بعض الفلاسفة: «حدثنى حتى أراك».

وعلى هذا فإن الكاتب حين يصور مجموعة من الشخصيات فى رواية.. ينبغى عليه أن يجعل حوار أو حديث كل منهم مختلفاً اختلافاً واضحاً، يظهر الفروق الفردية الدقيقة بينهم فى طريقة التفكير وأسلوب التعبير. كما نجد فى الحوار التالى الذى يدور بين بطلى رواية «الأفق البعيد»:

– أستاذ فتحى، ما فلسفتك فى الحياة؟

– ما تقصدين يا أميرة؟

– ليس ادعاء. بكل تواضع، أنت مثل أعلى، كنت أريد مشاهدته عن قرب.

– صدقينى يا أميرة، الحقيقة المرعبة التى تملأ حياتى الآن هى الوهم.

– الوهم يا أستاذ؟

– كل شىء فى هذه الحياة وهم كبير. لكن آمالنا الخرساء تجعلنا نستعذب الألم، من أجل وهم أكبر.

– لا أفهمك؟

– خمسة وعشرون عاماً فى الكفاح السياسى والصحفى. ولم يتحقق شىء.

– لا أصدقك.

– حتى الزوجة والأبناء، لا عزاء فيهم.

– أشربت شيئاً؟

– المر[1].

فهذا الحوار.. الحاد.. المكثف – حتى إن الكلمة الواحدة فيه قد تنوب عن الجملة – ينقل مرارة الإحساس بالقلق، التى يعانى منها بطل الرواية – فتحى عبد الكريم،

---

(١) طه وادى: الأفق البعيد، ص ٥٠ .

والشخصية المحاورة له هنا – أميرة – تحاول أن تكتشف ما يدور فى داخله. وهى حين تحاوره تجيد طرح الأسئلة، كما تجيد التعليق عليها فى الوقت نفسه. وأهم ما نود أن نلفت النظر إليه هنا – أو فى أى حوار آخر – هو:

١ – مدى اختلاف حديث كل من الرجل والمرأة، أو بالأحرى مدى اختلاف حوار كل شخصية عن الأخرى فى الرواية كلها.

٢ – الصياغة اللغوية المحكمة للجملة، فالكاتب يستخدم اللغة بإيجاز وتركيز شديدين، فأميرة حين تتعجب من حديث فتحى تسأله مستنكرة: «أشربت شيئاً يا أستاذ؟» فيرد عليها «المر». وبدلا من أن يقول الكاتب على لسانه «شربتُ المر». يحذف الفعل والفاعل ويبقى المفعول به فقط، لأن حذف ما يعلم جائز – كما يقول النحاة. كما أن بلاغة الحذف أقوى من بلاغة الاطناب – كما يقول البلاغيون.

وهناك نوعان من الحوار:

(أ) حوار مع الغير: وهو الذى تحدثنا عنه آنفا.

(ب) حوار مع النفس (Monologue) : وهو حديث – بلا صوت – يدور فى إطار العالم الداخلى للشخصية، وفيه تكلم الشخصية نفسها بحديث خاص جداً، قد لا تقدر أو لا تستطيع أو لا تريد البوح به. وهذا النوع من الحوار (الداخلى) يستخدمه الكاتب – أحياناً –باعتباره أداة فنية، ليكشف لقارئه ما يدور فى داخل الشخصية من مشاعر وأفكار ذاتية. ويوضح ما يدور فى (الباطن) بعد أن أظهر ما يدور فى العلن. وكان كتاب الرواية يستخدمون – هذا النوع من الحوار النفسى – بقدر محدود.. ولكن هناك ما يسمى الآن برواية (تيار الشعور – Stream of Consciousness) وهى نوع جديد من الرواية، يهتم فيه المؤلف بتصوير الحياة النفسية للشخصيات بطريقة تلقائية، وبالتالى لا منطقية أو واقعية. كما نجد فى روايات: جيمس جويس وناتالى ساروت وفرجينيا وولف ومارسيل بروست وآلان روب جرييه وغيرهم. وقد سرى هذا الاتجاه بقدر ما عند بعض الكتاب العرب المعاصرين.

والحوار مع النفس : قد يقوم به الراوى –أو الروائى– نيابةً عن الشخصية، فيسمّى حوارًا غير مباشر مع النفس. وقد يترك الكاتبُ لشخصيته الحريةَ لتحدِّث نفسها مباشرة؛ وهنا يكون الحوارُ مباشرًا مع الذات.

والمونولوج التالى يدور داخل أعماق أحمد - الشخصية المحورية فى رواية «الممكن والمستحيل» - بينما زملاؤه يتحاورون حول بعض القضايا السياسية:

«أحس أحمد أن قلبه يتمزق مع الآلام المستقرة فى أعماق كل منهم. مصر هذه المتعبة الفقيرة.. والشعوب العربية، تلك القرية البعيدة. هل يقدرون.. هل يقدر مائة مليون عربى على ثلاثة ملايين يهودى؟ لا يدرى لم دارت فى خاطره صورة إبراهيم باشا ابن محمد على بالتبنى على فرسه الأدهم، يوحّد بين البلاد العربية من شمال الشام إلى جنوب السودان. الأمة فى حاجة إلى زعيم مستبد عادل. إبراهيم باشا من يعيدك من جديد؟ آه.. يا عرب.. متى تتوحدون؟!»[1].

فهذا المونولوج الداخلى يعبر عما تعانيه شخصية أحمد فى الرواية من قلق حول مصير الأمة. وهذا الهم القومى الذى يفكر فيه أحمد - هنا - ليس فكرة مقحمة.. وإنما قضية أساسية فى عمل روائى، يجمع بين المشكلات الخاصة والقضايا العامة، لأن (السياسة) أصبحت اليوم موضوعا خطيرا، يصعب على أى كاتب جاد أن يتجاهله.

وإذا كانت حركة العالم الداخلى ومسيرة أحاديث النفس لا منطق لها فى الظاهر، فإن الكاتب يجب ألا ينسى منطق الكتابة القصصة، ويوظف المونولوج فى موقف أدبى يتطلبه: إثراء لذلك الموقف، وتعميقا لإطار الشخصية التى تحاور نفسها.

ونعود مرة أخرى لنؤكد أنه لا يوجد (مقياس) محدد بالنسبة لحجم السرد أو الحوار فى الرواية، لكن الكاتب لابد أن يزاوج بينهما فى إطار متكامل، ليشكلا معا (نسيجا) متسقا، قد تختلف خيوطه الفنية، لكنها تشكل فى النهاية نسيجا واحدا.. متناغم الألوان.. متكامل الوحدات.. متسق الإيقاع!

بين العامية والفصحى: أسلوب السرد (متفق) عليه بين الأدباء والنقاد - أن يكون بالفصحى. أما لغة الحوار فغير متفق عليها ، فالبعض يرى أنها ينبغى أن تكون بالفصحى، والبعض (يتوهم) أن الفصحى قد تقضى على الإيهام بالواقعية، لذلك يفضلون أن يكون الحوار مكتوبا باللهجة العامية. وقد شغلت هذه القضية الكتاب والنقاد فى فترة ما بين الحربين.. وكادت تقوم حولها معركة. والنقد الآن (متسامح) إلى حد كبير فى هذه القضية، ويجيز استخدام الفصحى أو العامية.

---

(١) طه وادى: الممكن والمستحيل ص ٢٦ .

ولكن ما أراه فى هذه المسألة – من موقع الناقد والأديب – أن الحوار ينبغى أن يكون بالفصحى.. ولا شيء غيرها. إن الأدب فن يحتاج إلى قدرات إبداعية وأدوات تعبيرية. وإذا كان النحات الذى يصنع تمثالا من الصخر أو البرونز أو الرخام يطوع هذه المواد العصية، فكيف يعجز أديب عن تطويع اللغة لحوار قصة أو رواية؟!.

* * *

الرواية بناء متكامل :

تحدثنا فيما سبق عن أهم العناصر، التى يتكون منها بناء القصة أو الرواية. وينبغى التأكيد على أن هذه العناصر تعمل كلها مجتمعةً، لتشكل بناء قصصيا متكاملا، وتخلق (عالما) متخيلا، له وحدة فنية.. وصورة متميزة فى تاريخ النوع، الذى ينتمى إليه.

والكاتب الجيد.. هو الذى يتخذ (منظورا قصصيا) يصور من خلاله إطار عالمه بكل عناصره. وقد يكون هذا المنظور من خلال شخصية (الراوى) – العالم بكل شيء، الذى يرقب الأحداث من بعيد، ويصوّر ما يرى دون أن يحس القراء بوجوده ألبتة. وقد يكون المنظور من خلال الانحياز فنيا لشخصية البطل أو البطلة، لكى تقدم الأحداث من وجهة نظر أى منهما، سواء عن طريق الاعتراف الذاتى أو المذكرات الشخصية، وقد تتناوب أكثر من شخصية تقديم حدث واحد من خلال رؤية كل منهم لذلك الحدث الروائى – كما نجد فى رواية «الأصوات المتعددة».

المهم أن ما نحرص على تأكيده هو أن الكاتب يجب أن يكون له منظور خاص فى تشكيل إطار عالمه، وهو حين يختار هذا المنظور الفنى ينبغى أن يكون عارفاً بأسراره وقواعده.

إن فنون القصة جميعاً قريبة الصلة بما يدور فى الواقع، لذلك ينبغى أن يكون الكاتب ثاقب الرؤية للحياة.. ليصبح قادرا على التعبير عن قضاياها الفكرية وشخصياتها الإنسانية[1].

* * *

(١) نشرت هذه الدراسة فى كتاب: «المدخل لدراسة الفنون الأدبية واللغوية» ط . دار الثقافة – قطر – ١٩٨٧ ص ٤٩ . ولا يزال هذا الكتاب يطبع حتى هذا العام (١٩٩٣) .

أدب المنفلوطي القصصي

الإشكالية.. و.. الموقع

١ - مدخل.. وإشكالية:

يعد مصطفى لطفى المنفلوطى (١٩٢٤-١٨٧٦) واحدا من الأدباء الكبار، الذين أسهموا بدور مؤثر فى تطور النثر العربى الحديث، لا فى مصر وحدها.. وإنما على صعيد الوطن العربى كله من المحيط إلى الخليج. إن الناقد الأدبى حين يتأمل هذه الظاهرة اللافتة - ظاهرة التأثير القوى لأدب المنفلوطى - يجد أنها ظاهرة فريدة تدعو إلى قدر من التساؤل والتفكير.. وإلى قدر آخر من الدهشة التى تحتاج إلى تفسير، ذلك أن التفكير فى دور المنفلوطى الأدبى يثير لدى الناقد - بداهة وابتداء - قضايا ثقافية هامة، مثل:

١ - كيف يستطيع رجل «صعيدى» من «الأشراف» (الذين ينتهى نسبهم إلى الحسين ابن على).. حريص على التمسك بتقاليد مجتمعه الصعيدى وقيمه - أن يدعو إلى الإصلاح الاجتماعى.. وإلى مناصرة البؤساء ومساندة الفقراء.. وإلى ما هو أخطر من هذا - يدعو إلى تعليم المرأة.. والدفاع عن حق الإنسان فى الحياة.. والعيش الكريم؟ «كأنما كنت أرى أن بين حياتى وحياة أولئك البائسين المنكوبين شبهاً قريبا وسببا متصلا...»[1].

وهو يرثى لحال المرأة قائلا: «إن المرأة المصرية شقية بائسة، ولا سبب لشقائها وبؤسها إلا جهلها وضعف مداركها. إنها لا تُحسن عملا، ولا تعرف باب مرتزق، ولا تجد بين يديْها سلعةً تتّجر بها وتقتاتُ منها..»[2].

٢ - كيف يقدر أزهرى معمم، حرص - طوال حياته - على زيه العربى.. وعمامته وقفطانه وعباءته.. أن يكون داعية إلى «الحب».. وأن يؤكد فى كل ما كتب على أهمية السعادة العاطفية، كأنما لم يخلق الإنسان إلا من أجل الحب.. والعاطفة..؟ «يا مائدة

(١) مصطفى المنفلوطى:النظرات، ط. دار الثقافة - بيروت - جـ ١ ، ص ٢٠ .

(٢) المصدر السابق، ص ٢٤١ .

الحب العظيمة.. هنيئا للذين يذوقون طعامك، ويتناولون ثمارك.. ويرتشفون كئوسك..»[١]، بل إنه يرى أن الحب يجب أن يُعلَّم وأن تُلقى فيه المحاضرات، إذ «ليس فى الفنون ما هو أحق بالمحاضرات من الحب»[٢].

٣ – كيف يمكن لأديب «محافظ» تعلَّم فى الأزهر.. وتغذّى فكره وخياله على ثقافة التراث العربى – دون سواها، وكان يصدر فى كل ما كتب مستلهما – بقوة – عبير هذه الثقافة التراثية: مضمونا وشكلا.. قيما وأساليب، صورا وتراكيب... كيف يُعدُّ رائدا من رواد التجديد الأدبى.. ويحقق للأدب ما عجز عنه بعض المثقفين ثقافة أوربية حديثة؟! حيث مضى بالدعوة النظرية وبالإبداع المتحقق: يحارب التمسك بالألفاظ المعجمية الغريبة، وقواعد البلاغة الشكلية، مؤكدا أن الأدب الجيِّد.. ليس باللفظ أو البلاغة، وإنما بالقدرة على التعبير عن المعنى.. «أشعرُ الشعراء عندى وأكتبُ الكتَّاب أوصفهم لحالات نفسه، أو أثر مشاهد الكون فيها، وأقدرهم على تمثيل ذلك وتصويره للناس تصويرا صحيحا، كأنما هو يعرضه على أنظارهم عرضا، أو يضعه فى أيديهم وضعا..»[٣].

٤ – لم يكن المنفلوطى كاتبا روائيا.. ولا أديبا قصصيًّا، لأنه فى المقام الأول «كاتبُ مقال».. و «معرِّب» بتصرف واسع لبعض الروايات والقصص.. لكنه مع ذلك صنع للرواية العربية – فى مصر.. وكل أقطار الوطن العربى – ما عجز عن صنعه أى كاتب من كُتَّابها الحقيقين، ذلك أن فن «الرواية» كان يُوصم بوصمة ازدراء واحتقار لمن «يتجرأ».. ويقوم بكتابتها.. لكنه مع ذلك استطاع أن «يُطَهر» فن الرواية من الرجس والدنس والازدراء، والنظرة الدونية، التى كانت الرواية موصومةً بها هى.. ومن يجرؤ على كتابتها[٤].

---

(١) المنفلوطى: الشاعر – أو مسيرانودى برجراك، ط. دار الثقافة – بيروت – (د. ت) ص ١٢٨ .

(٢) المصدر السابق، ص ١٠١ .

(٣) المنفلوطى: النظرات، جـ ١ ، ص ٥١ .

(٤) من المعروف أن محمد حسين هيكل (١٨٨٨–١٩٥٦) مؤلف أول رواية ناضجة فى الأدب العربى الحديث قاطبة – وهى رواية «زينب» – عندما نشرها أول مرة سنة ١٩١٣ .. استحى أن يكتب اسمه عليها، ولم يجرؤ على نسبتها إلى نفسه إلا عند الطبعة الثانية سنة ١٩٢٨ ، فقد خشى أن «تجنى صفة الكاتب القصصى على اسم المحامى...»، لذلك نشرها باسم مستعار هو: «مصرى فلاح».

محمد حسين هيكل: زينب – مناظر وأخلاق ريفية، ط النهضة المصرية –القاهرة – ١٩٦٧ ، ص ٧ .

٥ - إن المنفلوطى رغم قصر عمره (مات دون الخمسين)، وقلة عدد أعماله الأدبية: مؤلفة ومترجمة (ستة)، ومع تقارب محاورها الفكرية وأساليبها التعبيرية.. إلا أنه كان أشد تأثيرا فى معظم الذين أصابتهم حرفة الأدب: شعرا ونثرا - خلال النصف الأول من القرن العشرين، وأكثر الناس تأثّراً به هم كتّاب الرواية، يتساوى فى ذلك الواقعيون المجددون، أمثال نجيب محفوظ، وعبد الرحمن الشرقاوى، والرومانسيون التقليديون أمثال محمد عبد الحليم عبد الله ويوسف السباعى. أكثر من هذا أنه أقوى الأدباء العرب - قاطبة - انتشارا وقراءة، فقد طُبعت بعض أعماله حتى اليوم حوالى ثلاثين مرة. ولم يكن أدب المنفلوطى مقروءا فحسب، وإنما كان الكثيرون يحفظونه عن ظهر قلب، يتساوى فى ذلك الأدباء والهواة.. الرجال والنساء.. الشباب والشابات، بل إن كثيرا من عبرات العيون وخطرات القلوب، قد تفاعلتْ وانفعلتْ مع أبطال المنفلوطى وبطلاته، الذين كانوا ينشدون «الفضيلة».. «تحت ظلال الزيزفون».. ويذرفون «العبرات».. ويناقشون الآراء و«النظرات» ويضحون بالحياة «فى سبيل التاج» - تاج حرية الوطن..!!

وهذا يعنى أن معظم قراء المنفلوطى كانوا يرون فى أُدبه انعكاسا لبعض همومهم الخاصة ومهامهم العامة، ويبدو أنه كان صادق الحسّ فيما يعبر عنه بالنسبة لقرائه وجمهوره، لذلك لم يكن غريبا أن يذكر فى إهداء كتاب «العبرات»:

«الأشقياء فى الدنيا كثير، وليس فى استطاعة بائس مثلى أن يمحو شيئا من بؤسهم وشقائهم، فلا أقل من أن أسكب بين أيديهم هذه العبرات، علّهم يجدون فى بكائى عليهم تعزية وسلوى».

من هذا كله يتضح أن أدب المنفلوطى - حتى بعد هذه الفترة الطويلة نسبيا من وفاته (١٩٢٤) - يثير (إشكالية)، تحتاج إلى تفسير موضوعى، يبين كيف استطاع رغم كل ما قدمناه من احتراسات، أن يَشغل الواقع الثقافى، ويُؤثّر فى الإطار الأدبى منذ كتب حتى اليوم.؟!

ومما لا ريب فيه أن الظواهر الثقافية ظواهر (معقّدة)، تحتاج إلى وعى شامل بكل ما يشكلها.. ويحيط بها.. وينتسب إليها، حتى يتسم تفسيرنا لهذه الإشكاليات بقدر من الحياد العلمى المفترض فى الناقد الموضوعى، الذى ينبغى أن يكون مثل القاضى: واعيا

في طرح أسئلته واستفساراته، نبيلا في غايته ومقاصده، دقيقا في أدلته وشواهده، عادلا في آرائه وأحكامه. وحتى يتحقق للناقد ذلك، لابد أن يكون على معرفة شاملة بالواقع، الذى تشكلت في رحمه الظاهرة الأدبية، وبالقيمة الحقيقية التي يمثلها تراث الأديب الذى يدرسه، وبالتأثير الذى أحدثه في مسيرة النوع الأدبى الذى يبدع فيه.

* * *

٢ - الواقع الكرنفالى :

مما لا ريب فيه، أن المنفلوطي بدأ يثبّت وجوده، ويحقق حضوره - بقوة - في الواقع الثقافى ابتداء من سنة ١٩١٠ تقريبا، فقد صار معروفا للجميع بأنه «المحرر العربى» الأول، لأىّ وظيفة يتقلدها سعد زغلول. كما أصبحت الجرائد والمجلات تتسابق في نشر مقالاته وقصصه المؤلفة والمترجمة. ثم أخذتْ كُتبه تتوالى في الصدور منذ نشر الجزء الأول من «النظرات» سنة ١٩١٠ . ويبدو أن حركة المنفلوطي كانت تواكب حركة واقعه العام، من حيث النهضة والارتقاء والرغبة في تحقيق التقدم، فقد نشطت حركة المجتمع المصرى، الذى بدأت فيه «الطبقة الوسطى» الوليدة، تأخذ دورها في القيادة باعتبارها «صاحبة المصلحة الحقيقية في البلاد»[1].

كما بدأت مصر تشهد قيام أحزاب سياسية مثل: الحزب الوطنى -وحزب الأمة - وحزب الإصلاح على المبادىء الدستورية. وإذا كانت بعض الأحزاب لم تستمر، ولم تؤد دوراً مؤثّرا، فإن هناك أحزابا أخرى أكثر أهمية، بدأت تقوم بدور أكبر خطورة في حركة الواقع، فبعد صدور دستور سنى ١٩٢٣ - ظهر أهمُّ حزبيْن في مصر خلال النصف الأول من القرن العشرين، وهما:

١ - حزب «الوفد»: بقيادة سعد زغلول.. ثم مصطفى النحاس.. وكان يصدر جريدة «الوفد».

٢ - حزب الأحرار الدستوريين: بقيادة عدلى يكن، ثم عبد الخالق ثروت ومحمد حسين هيكل، وكان يصدر جريدة «السياسة».

---

(١) طه وادى: شعر ناجى.. الموقف والأداة، ط. دار المعارف - القاهرة - الثالثة، ١٩٩٠ ، ص ٢١ .

كما بدأت الحركة السياسية تنشط بسبب كثرة التنظيمات من ناحية... ومن أخرى بسبب ظهور بعض الأزمات السياسية والاجتماعية، التي تعرضت لها البلاد في النصف الأول من القرن العشرين.

وقد صاحبتْ هذه الحركة السياسية الملتهبة ازدهارةٌ صحفية وثقافية وطباعية – ربما – أكثر صخبا وتأثيرا، فقد زاد عدد الصحف والمجلات السياسية والأدبية والثقافية العامة، كما قويت حركةُ الترجمة.. واتسع مجالها لتشمل معظم ميادين الفكر والأدب والعلم. كما أن التأليف – ولاسيما التأليف الأدبي في: الشعر والرواية والقصة والمسرح النثري والشعري – قد زاد الإنتاج فيه بصورة لافتة. وقد واكبت هذه الحركة الأدبية حركةٌ نقدية نشطة يقودها بعض النقاد والأدباء وبعض أساتذة الجامعة المصرية الوليدة أمثال: خليل مطران، وعباس العقاد، وإبراهيم المازني، وطه حسين، ومحمد حسين هيكل، ومصطفى الرافعي، وأحمد حسن الزيات، ومحمد المويلحي، وعبد العزيز البشرى، ومحمد الخضر حسين، ومصطفى المنفلوطي، وأحمد زكي أبو شادي... وغيرهم.

كما أن هذه المرحلة بدأت تشهد – لأول مرة.. ربما أيضا – ظهور بعض الجماعات الأدبية، مثل: شعراء «مدرسة الديوان» وهم: العقاد والمازني وعبد الرحمن شكري، ومبايعة أحمد شوقي بإمارة الشعر سنة ١٩٢٧ ، ثم قيام جماعة «أبوللو» سنة ١٩٣٢.

ولم يكن الأدب والنقد يسيران وحدهما في هذا الموكب الاحتفالي، وإنما كانت هناك أيضا نهضة في المسرح الدرامي والغنائي بجهود فرق كل من: سلامة حجازي، وسليمان الحداد، وأبو خليل القباني، وأولاد عكاشة، وجورج أبيض، وعبد الرحمن رشدي، وأمين صدقي، ونجيب الريحاني، وعزيز عيد، وسيد درويش.

وقد شارك في التأليف للمسرح في هذه المرحلة: إبراهيم رمزي – أحمد شوقي – أنطون الجميل – بديع خيري – توفيق الحكيم – فرح أنطون – محمد تيمور.

كذلك شهدت هذه المرحلة نهضة فن الغناء، حيث انتقل من وسيلة للترفيه عن السكارى والعابثين إلى فن محترم.. يقوم على كلمة مهذبة، ولحن جيد، وأداء معبر، كما خرج الغناء من إطار التعبير عن العاطفة إلى القيام بدور وطني، يسهم في إذكاء جذوة الحماسة في كثير من المعارك والمناسبات العامة. وقد قام ببعض هذا العبء في

مجال تطوير الغناء فنانون كبار أمثال: حامد مرسى، ومنيرة المهدية، وسلامة حجازى، وسيد درويش، ثم محمد عبد الوهاب، والسيدة أم كلثوم.

بل إن أمر النهضة الثقافية والفنية قد تعدى كل ذلك إلى الفن التشكيلى، حيث ظهر الفنان العظيم محمود مختار، الذى أعاد بروائعه الفنية – مثل تمثال نهضة مصر وسعد زغلول والفلاحة وضريح سعد وغيرها – أعاد إلى الأذهان شذى عبقرية الفنان الفرعونى القديم[(١)].

كما أن الجامعة المصرية التى تأسست سنة ١٩٠٨ أخذت تؤثر فى كافة نواحى الحياة، سواء على مستوى الأساتذة أو الخريجين أو الطلبة. ألسنا على حق إذن حين نقول:

إن الواقع المصرى كان يشهد موكبا كارنفاليا على كافة المستويات. نعم كانت الحياة قاسية فى ظل الاحتلال والقصر... وعدم وضوح الرؤية – بقدر كافٍ – أمام بعض التنظيمات السياسية العلنية والسرية. ولكن كان هناك برلمان.. ودستور.. وأحزاب.. وصحافة.. وجامعة.. ومجلات.. وحركة طباعة ونشر.. وأدب.. ونقد.. ومسرح.. وسينما.. وفن تشكيلى.. وغناء.. وإذاعة.؟!

فى إطار هذا الواقع الاجتماعى والسياسى والفكرى والفنى، الذى يزخر بموكب النهضة والتقدم على كافة المستويات، كأنما تحول الواقع كله على حد تعبير الناقد الروسى «ميخائيل باختين».. إلى «احتفال كرنفالى صاخب، تتحول بعض عناصره إلى تقاليد أدبية وتقنيات إبداعية»، تمثلت فى أعمال كثير من أدباء العصر وفنانيه[(٢)].

---

(١) راجع: بدر الدين أبو غازى: مختار.. حياته وفنّه، ط. الهيئة المصرية – القاهرة – ١٩٨٨ .

(٢) يمكن مراجعة آراء باختين النقدية فى:

– ميخائيل باختين: الخطاب الروائى – ترجمة محمد برادة – ط دار الفكر للدراسات والنشر – القاهرة – ١٩٨٧.

– ميخائيل باختين: قضايا الفن الإبداعى عند ديستويوفسكى – ترجمة جميل نصيف التكريتى – مراجعة حياة شرارة – ط. وزارة الإعلام بغداد – ١٩٨٦ .

– أمينة رشيد: علاقة الزمان بالمكان فى العمل الأدبى – مجلة «أدب ونقد» القاهرة – العدد ١٨ – ديسمبر ١٩٨٥.

– إبراهيم فتحى: تحليل اللغة الروائية عند باختين، مجلة «أدب ونقد» القاهرة – العدد (٢٤) – أغسطس ١٩٨٦.

ويبدو أن هذه الحركة – حركة موكب الاحتفال الكرنفالى للواقع – قد أسهمت فى نشأة الرواية الحديثة – التى شارك فيها المنفلوطى بدورٍ ما – وهذه قضية تحتاج إلى وقفة خاصة فى بحث نقدى آخر.

* * *

٣ – جدل الموقف والأداة بين «النظرات» و «العبرات» :

هناك مجموعة من الشخصيات فى تاريخنا الأدبى الحديث، احتلوا – دون سواهم – منزلة، لم يصل إليها أحد فى إطار النوع الأدبى، الذى يبدعون فيه، بل إنهم يُعدّون: «عباقرة» ذلك المجال، ولم يستطع أحد حتى اليوم أن يتجاوزهم.. أو يلحق بشهرتهم. وهذه الشخصيات العبقرية، هى:

١ – أحمد شوقى: فى الشعر.
٢ – توفيق الحكيم: فى المسرح.
٣ – طه حسين: فى الدراسة الأدبية.
٤ – مصطفى المنفلوطى: فى المقالة الأدبية.
٥ – نجيب محفوظ: فى الرواية.
٦ – يوسف إدريس: فى القصة القصيرة.

المنفلوطى – إذاً – أشهر كاتب مقالة أدبية فى العصر الحديث.. ولم ينل أحدٌ قبله أو بعده، مثل ما نال من شهرة وانتشار، حيث أن تراثه الأدبى – ومنه مقالاته – لا يزال يُعاد طبعه، ويجد جمهورا قارئا حتى اليوم !!.

وقد اختار المنفلوطى من مقالاته المختلفة التى نُشرت فى بعض الجرائد، ومن أهمها: جريدة «الصاعقة» التى كان يرأس تحريرها أحمد فؤاد[1]، وجريدة «المؤيد» التى كان يرأس تحريرها الشيخ على يوسف[2] – اختار بعض المقالات، وأعاد نشرها فى كتابه «النظرات» بأجزائه الثلاثة، التى صدرت طبعاتها الأولى فى سنوات ١٩١٠ – ١٩١٢ – ١٩٢١.

---

(١) راجع مقالا بعنوان «فؤاد العاصفة» فى:
عباس العقاد: رجال عرفتهم – ط دار الهلال – القاهرة – العدد (١٥١) – أكتوبر ١٩٦٢ – ص ٢٦٤
(٢) المرجع السابق، ص ١١ .

ويمكن أن نضيف إلى «النظرات» كتاب «العبرات» (ط أولى ١٩١٥)، ورغم أن محتوى «العبرات» مختلف عن «النظرات» لأنه يحتوى على بعض قصصه الموضوع والمترجم. ومع وعْينا بالخلافات الجوهرية والسمات الفارقة لما بين «المقالة» و«القصة» إلا أن أسلوب الكاتب، لا يختلف كثيرا فى تناول كل منهما – إلى حد كبير، بل إنه أعاد نشر بعض ذلك القصص المؤلف والمترجم فى أجزاء مختلفة من النظرات. وهذا يدل على أن المؤلف نفسه لم يجد فارقا كبيرا بين ما يحتويه كل من الكتابين اللذين يشتملان على مقالات عامة، أو مقالات قصصية – كما سوف نفصّل فيما بعد.

* * *

يمكن أن نلخص موقف المنفلوطى أو رؤيته الأدبية، لا فى هذين الكتابيْن فحسب، بل فى كل ما كتب – تقريبا – فنقول: إن موقفه هو **«موقف المصلح»**، الذى يدعو إلى الإصلاح بشكل ليس فيه تورية أو تكنية، فالمنفلوطى فى كل ما كتب كان داعية إلى إصلاح المجتمع والتمسك بالفضيلة ومساعدة الفقراء والمساكين ومحاربة الرذيلة، والمحافظة على كرامة المرأة وعدم تعريضها للمشكلات، حتى لا تسقط أو تزل. ويتصل بهذه الدعوة أيضا من قرب أو بُعد، دعوته إلى إصلاح أساليب الكتابة الأدبية، وعدم التفريق بين اللفظ والمعنى، وأن طريقة التعبير فى النثر لا تختلف عنها فى الشعر، لأن «الكاتب الخيالى شاعرٌ بلا قافية ولا بحر، وما القافية والبحر إلا ألوان وأصباغ تعرض الكلام فيما يعرض له من شئونه وأطواره، التى لا علاقة بينها وبين جوهره وحقيقته...»(١).

وإذا كان المنفلوطى يدعو إلى إصلاح المجتمع وأسلوب الكتابة.. فإنه لم يكد يتطرق إلى حديث السياسة فى أى موضوع من الموضوعات المختارة فى «النظرات» و«العبرات».

ويبدو أن القصيدة التى أدخلته السجن فى نوفمبر سنة ١٨٩٧(٢) – قد جعلته حذراً من الكتابة السياسية، كما أنه يعلل سبب نفوره من السياسة بقوله: «يعلم الله أنى أبغض السياسة وأهلها بُغضى للكذب والغش والخيانة والغدر. أنا لا أحب أن أكون سياسيا،

---

(١) النظرات، جـ ٢ ، ص ٢٠٨– ٢٠٧.

(٢) محمد أبو الأنوار: مصطفى المنفلوطى – حياته وأدبه، ط. مكتبة الشباب – القاهرة – ١٩٨٥ – جـ ٣، ص ٢٩٣.

لأنى لا أحب أن أكون جلادا، لا فرق عندى بين السياسيين والجلادين، إلا أن هؤلاء يقتلون الأفراد، وأولئك يقتلون الأمم والشعوب».[1]

المنفلوطى - إذاً - كان داعية إلى الإصلاح، غير أن كل الأدباء - بمعنى ما - يدعون إلى الإصلاح والعدالة والحرية، ويناضلون من أجل تغيير ما هو فاسدٌ فى المجتمع، وينشدون عالما أفضل، ويبشّرون بواقع أسعد، أى أن للأدب - بالضرورة - عند كل أديب - مهما قلَّ أو جلَّ شأنه - وظيفة نبيلة، تهدف إلى تطوير المجتمع وتغيير الواقع. لكن الأدباء يختلفون اختلافا واسعا بحسب الفلسفة الفكرية، التى تشكل الموقف الأدبى لكل منهم. وهذه الاختلافات - فى حقيقتها - فروق جوهرية بين الفلسفة الإحيائية السلفية المحافظة، والفلسفة الليبرالية الفردية الرومانسية، والفلسفة الواقعية الشمولية الملتزمة؛ ومعنى هذا أن المواقف الأدبية لا تخرج عن ثلاثة هى:

١ - **الموقف السلفى فى الفِكر..** ويحاكيه موقف الإحياء فى الفن، الذى يُصوِّر الغير والآخر.

٢ - **الموقف الليبرالى فى الفكر..** ويتبدى فى موقف التعبير عن الذات، الذى يعبر عن رؤية الأديب وتجربته الخاصة.

٣ - **الموقف الاجتماعى فى الفكر..** ويعكسه الموقف الواقعى الملتزم المعبِّر عن قضايا المجتمع وأزماته الحادة.

وبناء على ذلك.. فإن الموقف الأدبى الذى يصدر بوحى منه المنفلوطى - هو الموقف (الإحيائى)، من هنا فإن ما كان يدعو إليه، إنما يستمد مبادئه وقيمه من تراث السَّلفِ الصالح بالمعنى الشمولى لكلمة «تراث»، حيث يدخل فيها ما هو دينى (القرآن والسنة)، وفكرى (الفلسفة الإسلامية وكل مجالات الفكر العربى)، وفنى (الشعر والنثر والغناء والموسيقى).. من هنا فإن كل ما دعا إليه كاتبنا من مبادئ الإصلاح، كان يستلهمها من فكر التراث وتقاليد المجتمع العربى المسلم؛ من هنا نستطيع القول بأنه -على مستوى الموقف الأدبى - **كان أديبا سلفيا شديد المحافظة**، لذلك كان يدعو إلى تثبيت عادات المجتمع الشرقى ومُثله، ويُعادى بالتالى كل مظاهر الحضارة الغربية الوافدة على مستوى

---

(١) النظرات، جـ ٢ ، ص ٧١ .

الفكر والسلوك، لذلك كان يرفض خروج المرأة إلى الحياة.. ويعادى وجود المسارح، ويسميها «الملاعب الهزلية»، فيقول: «نزلت بالأمة المصرية نازلة المقاذر العامة التى يسمونها الملاعب الهزلية، وما هى فى شىء من الجدّ والهزل، ولا علاقة لها بالتمثيل والتصوير، ولا بأى فن من الفنون الأدبية..»(١).

فالمنفلوطى يرى – (بصفة عامة.. ويجب أن نعرف أن هذا الرأى قاله فى آخر حياته) – أن كل المفاسد الأخلاقية تأتى من تقليد الغرب، فيقول: «أصبحت أعتقد أن مفاسد الأخلاق والمدنية الغربية، شيئان متلازمان، وتوأمان متلاصقان، لا افتراق لأحدهما عن صاحبه....»(٢).

وإذا كان الموقف الأدبى يرتبط بأداة التعبير ارتباط العلة بالمعلول، فإننا نستطيع –على ضوء شرحنا لموقف المنفلوطى، كما فسرناه آنفا – القول بأن جماليات المقال الأدبى عنده لا تختلف كثيرا عما نراه من أسلوب للكتابية عند أعلام النثر فى التراث العربى القديم والحديث، أمثال: عبد الحميد الكاتب – الجاحظ –أبو حيان التوحيدى – ابن العميد – القاضى الفاضل – رفاعة الطهطاوى – عبد الله فكرى – محمد المويلحى... وغيرهم. ومعنى هذا أن المنفلوطى رغم كثرة دعواته إلى إصلاح الكتابة الأدبية والبعد عن التقليد، لم يستطع أن يحقق ما كان يدعو إليه. فهو يذكر أن سبب ما له من فضل فى الكتابة يرجع... «لأنى استطعت أن أنفلت من قيود التمثل والاحتذاء. وما نفعنى فى ذلك شىء (مثل) ما نفعنى ضعف ذاكرتى والتواؤها علىّ، وعجزها عن أن تمسك إلا قليلا من المقروءات، التى كانت تمرُّ بى، فقد كنت أقرأ من منثور القول ما شاء الله أن أقرأ، ثم لا ألبث أن أنساه، فلا يبقى منه فى ذاكرتى إلا جمال آثاره وروعة حسنه ورنة الطرب به»(٣).

ومع أن كاتبنا يذكر أنه استطاع أن يفلت من قيود التمثيل والاحتذاء.. وبالتالى لم يقلد غيره، إلا أننا نحس معه أننا إزاء إحياء جديد، لأساليب النثر العربى التقليدية، التى تعتمد على المزاوجة بين الجمل.. والمقابلة بين العبارات.. والحرص على السجع..

(١) النظرات، جـ ٣ ، ص ٣٩ .
(٢) النظرات، جـ ٣ ، ص ١٦٣ .
(٣) النظرات، جـ ١ ، ص ٥ .

والتساوى بين الجمل، لتحقيق قدر من التوازى فى الإيقـاع.. مع الحرص على جمـال المفردات اللغوية، وحشد بعض المحسنات البديعية خاصة الجناس والطباق والترادف، وإيثار بعض الصور البلاغية المحفوظة.. أو الواردة فى الشعر والقرآن والحديث النبوى، بالإضافة إلى توظيف «التناص» أو «التضمين» بشكل مقصود من مصادر التراث الـدينى والأدبى.

هذه السمـات - التى نجدهـا عنـد المنفلوطى - هى ذاتهـا التى قـد نجدهـا عنـد أبى حيان التوحيدى، الذى يقول - على سبيل المثال - فى مقدمة كتابه «الإمتاع والمؤانسة»:

«قال أبو حيان التوحيدى: نجا من آفات الدنيـا مـن كان مـن العـارفين، ووصل إلى خيرات الآخرة من كان من الزاهدين، وظفر بالفوز والنعيم من قطع طمعَه من الخلـق أجمعين، والحمد لله رب العـالمين، وصلى الله على نبيـه وعلى آلـه الطاهريـن، أمـا بعـد.. فإنى أقـول منبهـاً لنفسى، ولمن كان مـن أبنـاء جنسى، مـن لم يطـع ناصحـه بقبـول مـا يسمع منه، ولم يملك صديقه كله فيما يمثله له، ولم ينقد لبيانه فيما يرينه إليـه، ويطلعـه عليه، ولم ير أن عقل العالم الرشيد، فوق عقل المتعلم البليد، وأن رأى المجـرب البصير، مقدم على رأى الغمر الغريـر، فقـد خسر حظـه فى العاجـل، ولعلـه أيضا يخسر حظـه فى الآجل.....»[1].

وإذا كانت قوة الموهبة وكثرة الخبرة، تعصمان التوحيدى من أن تبدو الصنعة عنده متكلفة، فإن التكلف يبدو بشكل أوضح عند كاتب مثل بديع الزمـان الهمـذانى - على سبيل المثال - الذى يقول - فى «المقامة الأصفهانيـة»:

«حدَّثنا عيسى بن هشام قال: كنت بأصفهان أعتزم المسير إلى الريّ، فحللتها حلول الفيّ، أتوقع القافلة كل لمحة، وأترقب الراحلة كل صبحة، فلمـا حُـم مـا توقعتـه، نُـودى للصلاة نداءً سمعته، وتعين فرض الإجابة، فانسللت من بين الصحابـة، أغتنمُ الجماعـة أدركها، وأخشى فَوْتَ القافلة أتركها، لكنى استعنتُ ببركات الصلاة، على وعثاء الفلاة،

---

(١) أبو حيان التوحيدى: الإمتاع والمؤانسة، تحقيق وشرح: أحمد أمين - أحمد الزين، ط. لجنة التأليف والترجمة والنشر، القاهرة، ١٩٥٣ ، جـ ١ ، ص ١ .

فصرتُ إلى أول الصفوف، ومثلتُ للوقوف، وتقدم الإمام للمحراب، فقرأ فاتحة الكتاب....»[١].

من هذا كله يتضح أن أسلوب المقال الأدبى - وغيره - عند المنفلوطى مستمد من السمات العامة للنثر العربى، الذى يعتمد -فى الغالب - على «الصنعة» والحرص على المحسنات - حتي لو أضرَّ ذلك بالمعنى - أحيانا. وهذا يعنى أن المنفلوطى **كان محافظا فى موقفه، ومقلدا فى أسلوب كتابته**، أى أن الموقف عنده يتسق مع الأداة.. وأنه كان أسيراً لفلسفة «الإحياء» قلبا وقالبا.. تلك المدرسة، التى تؤمن بكل ما آمن به «السلف الصالح» لدرجة الخضوع والخنوع. فهذه المدرسة تؤمن فى النثر - كما آمنتْ فى الشعر -بالوظيفة «الأخلاقية» للأدب، وإذا كان المنفلوطى الكاتب يدعو إلى الفضيلة، فإن البارودى الشاعر يدعو إلى مكارم الأخلاق أيضا فيقول[٢]:

والشعرُ ديوانُ أخلاقٍ يلوحُ به ... ما خطَّه الفكرُ من بحْثٍ وتنْقيرِ

ولا شك أن حرصَ المنفلوطى فيما كتب على التقليد والمحافظة، هو الذى أغاظ ناقدا مثل إبراهيم المازنى، فأخذ ينقده نقدا عنيفا بقوله:

«ماذا فى كتابات المنفلوطى مما يستحق أن يُعدَّ من أجله كاتبا وأديبا، إلا إذا كان الأدب كله عبثا فى عبث لا طائل تحته؟ سمعتُ بعض السخفاء من شيوخنا المارقين، يقول: «إن فى أسلوبه حلاوة». ولو أنه قال «نعومة» لكان أقرب إلى الصواب. ولو قال «أنوثة» لأصاب المحزَّ. وهذا كلام يكاد يعده من لا عهد له بغير كلام المقلدين من الألغاز والأحاجى...» ويرى مرة أخرى: «أنه متكلف متعمل يتصنَّع العاطفة كما يتصنع العبارة عنها..».

كما يأخذ عليه قدرا من التساهل فى استعمال الألفاظ وكثرة استخدام المفعول المطلق، والنعت، والحال.. وغير ذلك مما يعده النحاة من «مكملات الجملة»، وليس

---

(١) أبو الفضل بديع الزمان الهمذانى: مقامات الهمذانى - تحقيق وشرح الشيخ محمد عبده - ط دار الشروق - بيروت - السادسة، ١٩٦٩ ، ص ٥١ .

(٢) محمود سامى البارودى: ديوان البارودى - تحقيق وشرح على الجارم - محمد شفيق معروف - ط دار المعارف، القاهرة، ١٩٧١ ، جـ ٢ - ص ١٥١ .

من أركانها الأساسية. ويعلق المازنى على ذلك قائلا: «كل لفظة يمكن الاستغناء عنها قاتلةٌ للكاتب، فإن العالم أغنى فى باب الأدب من أن يحتمل هذا الحشو ويصبر عليه.. لكن هذا كلام لا يفهمه المنفلوطى، لأن اللغة عنده ليست إلا زينة يعرضها، وحُلَىً يُخيِّل بها، لا أداة لنقل معنى أو تصوير إحساس أو رسم فكرة...»[١].

وإذا كان المازنى ناقدا يقف من المنفلوطى وأسلوبه موقفا معاديا، فإن هناك عشرات من النقاد وآلاف من القراء، كانوا - ولا يزالون - معجبين بالرجل وأدبه.

«والواقع أن الأسباب التى اعتمد عليها المازنى فى هجومه على المنفلوطى، هى نفسها السر فى إعجاب القراء به، فالإغراق فى العاطفية المسرفة يتلاءم مع إحساس القارىء المفتقر إلى الثقافة الجادة، التى تجعله يحس بالحياة إحساسا عميقا، يستمد جذوره من تجربة الحياة نفسها، كما أن أسلوبه الكلاسى جعله شديد القرب والالتصاق بالقراء المتعلمين بالثقافة العربية ، ومنحه بينهم مكانةً لم يصل إليها غيره من المؤلفين أو المترجمين...»[٢]

* * *

٤ - المقالة القصصية :

ذكرنا - من قبل - أننا نعد كتاب «العبرات» مكملا لكتاب «النظرات»؛ وعلى هذا فإنه يعد الجزء الرابع منه، وإذا كان الكتاب «العبرات» يشتمل على ما أسماه المؤلف «مجموعة روايات قصيرة بعضُها موضوع (أى مؤلف.. وهو أربع قصص) وبعضُها مترجم». (والصفة الأدق هى «مُعَّرب»، لأن الترجمة تعنى الأمانة فى نقل النص من لغة إلى أخرى، أما التعريب.. فيتطلب بالضرورة قدراً من التَّصرف، فى نقل النص.. وهو يضم خمس قصص).

---

(١) إبراهيم المازنى - عباس العقاد: الديوان فى الأدب والنقد، ط. دار الشعب - القاهرة - الثالثة، ٢٧٩١، جـ ٢ ، ص ٨٤ ، ٨٩ ، ١٠٤ ، ١٠٦.

(٢) عبد المحسن بدر: تطور الرواية العربية الحديثة، ط. دار المعارف - القاهرة، الرابعة، ١٩٨٣ - ص ١٨٦.

ونحن لا نقيم وزناً كبيراً لاستخدام المؤلف لمصطلح «رواية قصيرة»، وهو يعنى به «قصة قصيرة»، لأن «المعيار الفنى» - الذى كان يفرق به معظم أدباء عصره بين الرواية الطويلة و - القصة القصيرة.. هو الحجم الكمى لعدد الصفحات[1]، ولكن الحجم فقط حد تحكمى أو افتراضى، لأن المعيار الفنى للتفريق بينهما، يقوم على طريقة التناول وطبيعة التصوير. فالرواية تصور حياة مجموعة من الشخصيات فى فترة طويلة... وهى تهتم بتصوير حياة أولئك الشخصيات تصويرا خارجيا وداخليا.. فى إطار زمان ومكان محددين، من هنا تمتلك الرواية قدرة هائلة على الوصف والتحليل والتصوير الشامل، وهذا ما يتيح لكاتبها فرصة واسعة لتقديم وجهة نظره - من خلال شخصياته - فى أمور كثيرة.. والتعبير عن عاطفة الحب وغيرها من القضايا الذاتية، لذلك يصبح من الصعب تحديد شكل خاص للرواية.. أو موضوعات أثيرة لديها، فالروائى العظيم فيه الكثير من: سمات المؤرخ السياسى، وعالم الاقتصاد، وباحث الاجتماع، والمحلل النفسى، والمعلم التربوى.. بل إنه يحمل قدرا من سماحة الأب، وحنان الأم، وعاطفة المحب، وتحمل خادم البيت، وحارس المكان، ومنظم الوقت. إنه - الروائى - مثل «المايسترو» -الذى يقود مجموعة مختلفة من الموسيقيين (= الشخصيات) يعزف كل واحد منهم بآلة خاصة، تصدر إيقاعا مختلفا (= لأن لكل منهم دورا متميزا عن غيره).. ورغم اختلاف آلات العزف، فإن على قائد الأوركسترا «المايسترو» أن يكون اللحن فى مجمله منسجما - لانشاذ فيه.

وهذا يعنى أن «شكل الرواية يشبه - إلى حد غير قليل -الوعاء، الذى يمكن أن تصب فيه مواد مختلفة. ويعبر «أوكونور» عن ذلك بقوله: «إن الرواية لها شكل جوهرى، هو الشكل الذى نراه فى الحياة، شكل التطور الزمنى للشخصية أو الحدث، فى حين أن كاتب القصة القصيرة لا يعرف شيئا اسمه الشكل الجوهرى، فهو لا يطمع فى تصوير الحياة الإنسانية فى مجموعها، بل إن عليه دائماً أن يختار نقطة ما، يتناول الحياة من زاويتها»[2].

---

(١) راجع فى مجال التفريق بين القصة القصيرة والرواية:
- شكرى عياد: فن القصة القصيرة فى مصر، ط. دار المعرفة - القاهرى - الثانية - ١٩٧٩، ص ٣١-٥٩.
- طه وادى: دراسات فى نقد الرواية، ط. الهيئة المصرية - القاهرة، ١٩٨٩ ، ص ١٧- ٥ .
(٢) شكرى عياد: فن القصة القصيرة فى مصر، ص ٤٧ .

وعلى هذا فإن أهم ما يميز القصة القصيرة – غير الحجم – هو أنها: «تجربة أدبية تعبر – بالنثر – عن لحظة فى حياة إنسان، فهى إذن فن يقوم على التركيز والتكثيف فى وصف لحظة واحدة.»[1]

ونعود بعد هذا الاستطراد إلى ما كنا نناقشه من أن كتاب «العبرات» مكمل لكتاب «النظرات»، وإلى أن الكاتب – مثل معظم أدباء عصره – لم يكن على وعى كامل بما بين الرواية والقصة القصيرة من فروق فنية. ونضيف إلى ذلك أن الروايات أو القصص التى تشتمل عليها «العبرات» – مؤلفة ومعربة – توجد نظائر وأشباه لها كثيرا فى الأجزاء الثلاثة من «النظرات» – ناهيك عن أن بعضها نفسه مكرر بنصه وعنوانه.. ولاسيما فى الجزء الثالث. وما نريد أن نصل إليه الآن هو:

إن هناك مجموعة من النصوص (لا نريد تحديد نوعها الآن) ذات ملامح تعبيرية وفنية، ووظيفية متقاربة – إلى حد كبير. وهذه النصوص كان الكاتب يعدها.. (مقالة) مرة ويعدها أخرى (قصة مؤلفة).. وثالثة (قصة مترجمة) ورابعة – فيما نرى نحن – يمكن أن تعد (صورة قصصية) أو (وصف حادثة).. أو (خبراً قصصيا). وهذه النصوص المختلفة تجمع بين سمات (نوعيْن) مختلفين من الإبداع والكتابة، هما: المقالة والقصة.

ومن المعروف أن (المقالة).. نوع – أو فن – أدبى، يناقش قضية ما.. بشكل واضح ومباشر، وهى قطعة نثرية محدودة الطول، تكتب بطريقة أقرب إلى العفوية والتلقائية.. خاصة إذا كانت مقالة أدبية، تُعبِّر عن وجهة نظر كاتبها، وليست مقالة علمية أو موضوعية.

وإذا كانت المقالة تناقش قضية اجتماعية بأسلوب عفوى مباشر، فإن القصة تصور تجربة إنسانية تصويراً فنياً، يعتمد على الرمز والتلميح دون التصريح – لأن المباشرة تُزهق روحَ الفن.

وعلى هذا فإن هناك مجموعة كبيرة من النصوص فى تراث المنفلوطى – المقالى والقصصى، المؤلف والمترجم – يمكن أن نحدد جنسها الأدبى على أساس أنها نصوص

(١) طه وادى: دراسات فى نقد الرواية، ص ٢٢ .

فى منزلة وُسْطى بين النوعيْن: المقالة والقصة، وعلى هذا فإنها تقع فى دائرة مصطلح «المقالة القصصية»، فماذا نعنى بهذا المصطلح؟

«كثيراً ما يذكر اصطلاح «المقالة القصصية» على أساس أنه مرادف «للصورة القصصية»، ولكننا فى الواقع نتبين شكلين أدبيين متميزين: أحدهما.. وهو الصورة القصصية: يماثل شكل القصة القصيرة فى كونه تعبيرا موضوعيا، يعتمد على رسم الشخصية والحدث، وإن كان يرسمها بطريقة وصفية غير درامية، ويبقيها أقرب إلى دائرة الملاحظة والتأمل منها إلى دائرة الانطباع.

أما الشكل الثانى وهو «المقالة القصصية» – وهو فى أهم خصائصة نوع من المقالة، لكونه تعبيرا مباشرا عن فكر كاتبه، لكنه يتميز عن أنواع المقالة الكثيرة الأخرى بخاصيتين: الأولى أنه أميل إلى الذاتية، فكاتبه يطلق العنان لخواطره ومشاعره، كأنه شاعر ينظم قصيدة غنائية، والثانية أنه يمزج التعبير عن الخواطر والمشاعر بالسرد والوصف، فيحدث فى الأسلوب ضربا من التنويع، ويخفف من الطابع الذاتى الذى يغلب على هذا اللون من المقالات. والتعبير البيانى فى هذا الضرب من المقالات يحتل المكان الأول قبل التعبير من خلال الأحداث، أو من خلال الشخصيات»[1].

وبناء على ما سبق يمكن القول بأن النصوص التى تشتمل عليها كتب «النظرات» و«العبرات»، تنقسم إلى نوعين أدبيين متقاربين إلى حد ما – فى السمات الأسلوبية للتعبير اللغوى، وهما:

(١) المقالة الأدبية.

(ب) المقالة القصصية.

وإذا كان هذان النوعان متقاربين فى الأسلوب، فإنهما متطابقين إلى حد ما فى الوظيفة الإصلاحية التى يهدفان إليها، والتى غالباً ما يصرح بها المنفلوطى فى ثنايا المقالة، أو بين عناصر المقالة القصصية، فهو – على سبيل المثال – يعظ من لا يؤمنون بالحب، حتى لو كانوا من رجال الدين – فى قصة «الشهداء» المترجمة – بقوله:

---

(١) شكرى عياد: القصة القصيرة فى مصر، ص ٧٣ .

«إن كنتم تريدون أن نعيش على وجه الأرض بلا حب، فانتزعوا من بين جنوبنا هذه القلوب الخفاقة، ثم اطلبوا منا بعد ذلك ما تشاءون، فإننا لا نستطيع أن نعيش بلا حب، مادامت لنا أفئدة خافقة»[١].

والمنفلوطى ليس وحده هو الذى كتب المقالة القصصية، وإنما كان يشاركه فى إبداعها بعض الكتاب، أمثال: إبراهيم عبد القادر المازني، (فى: صندوق الدنيا - قبض الريح - ع الماشى - خيوك العنكبوت - سبيل حياة - أحاديث المازنى...)، وطه حسين (فى: المعذبون فى الأرض - جنة الشكوك....) ومحمد حسين هيكل (فى: ثورة الأدب - فى أوقات الفراغ - تراجم مصرية وغربية).

ومعنى ذلك أن هذا النوع من الكتابة الأدبية، وهو «المقالة القصصية» كان يبدع فيه بعض كتّاب المرحلة.. وليس المنفلوطى وحده، وذلك ما يؤكد حاجة الواقع الاجتماعى والثقافى إلى مثل هذا النوع من الكتابة الإنشائية - القصصية، التى وجد فيها أولئك الكتاب وسيلة أدبية صالحة للتعبير عن آرائهم المختلفة فى إصلاح المجتمع، لاسيما إذا ما أدركنا طبيعة الجمهور الذى كتبوا له: إنه جمهور يمثل الشرائح الدنيا فى الطبقة الوسطى.. وهى شرائح أقرب إلى الفقر اقتصاديا، وأدنى إلى الأمية ثقافياً، لذلك كانت المقالة القصصية قادرة على التأثير فيهم، فهى تحمل من المقالة الوضوح والمباشرة وجمال التعبير.. ومن القصة التشويق والإثارة وقوة التأثير.

هذا الجمهور الفقير - اقتصاديا - المتواضع - ثقافياً - هم قُرّاء المنفلوطى.. وعشّاق أدبه، الذين وجدوا فيما كتب تعبيرا صادقا عن أشواقهم الروحية وقيمهم الأخلاقية، التى لا يملكون على المستوى الشعرى المثالى سواها، إذ ليس ثمة شيء يمكن أن يتمسكوا به سوى الفضيلة والشرف، بعد أن ضاعت منهم - دون أى أمل فى الوصول - مصادر الثروة ومناصب الوجاهة. وقد اكتشف كتابهم - بذكاء ووعى - أن المقالة القصصية هى أقرب سبيل يمكن أن يصلوا به إلى جمهورهم.. وهذا هو سرّ وجود المقالة القصصية عند المنفلوطى وغيره من كتاب المرحلة وما بعدها.. بل إنه سر شهرة المنفلوطى إلى اليوم، لأنى أرى أن جمهوره لم يكد يتغير - على المستوى الطبقى

(١) المنفلوطى: العبرات، ص ٢٩ .

والثقافى –إلى اليوم، ذلك الجمهور الفقير الذى كان المنفلوطى ينعش روحه، بمثل قوله: «إنى لا أعرف شرفا غير شرف النفس، ولا نسبا غير نسب الفضيلة».[١].

* * *

٥ – المنفلوطى.. معربا للرواية :

عرب المنفلوطى – بطريقته الخاصة – أربعة أعمال أدبية، خرجت فى شكل روايات، ولاقت نجاحا جماهيريا واسعا على امتداد الوطن العربى كله.. حتى اليوم، وهى:

(١) ماجدولين.. أو – تحت ظلال الزيزفون – ١٩١٧ :

رواية ألفها الكاتب الفرنسى «ألفونس كار» بعنوان Sons Les Tilleus ، وهى معرَّبة عن ترجمة صديق له، يدعى محمد فؤاد كال. ويرتكز مضمونها على محورين: أحدهما عاطفى.. والثانى اجتماعى. أما الأول فيمثل صراعا بين الحب الحقيقى الطاهر والحب الزائف، والثانى يمثل صراعا بين الفقر والغنى.. ويترتب عليه أن السعادة ليست فى الغنى والجاه والمظهر، لكنها فى العمل والكفاح والإخلاص للقيم.

وبطل الرواية «استيفن»، شاب يرى السعادة فى العمل والكفاح والحب الطاهر، ويعيش قصة حب عفيف مع «ماجدولين» الجميلة.. لكن والدها «مولر» رفض زواجها منه بسبب فقره – رغم علمه بأن هناك قصة حب بينهما. وتتزوج الفتاة الغريرة من «إدوار» الغنى، كما أراد أبوها، لكن ذلك الزوج الغنى سرعان ما فقد ماله كله، فمات منتحرا. وحاولت «ماجدولين» أن تعود إلى حبيبها، بعد أن تحسنت حالته المادية. لكن كبرياءه أبى عليه ذلك فرفض، مما دفع الحبيبة إلى أن تنتحر غرقا (**الموت والقتل والانتحار كثير جدا فى مثل هذا الأدب الميلوتراجيدى..!!**) وقد حاول الحبيب إنقاذها لكنه لم يستطع. فمات حزنا عليها. (هكذا...) ويعلق المنفلوطى على ذلك بقوله: «كذلك انتهت حياة هذا الرجل العظيم الذى قتل الحب جسده، ولكنه أحيا نفسه، وسجلها فى سجل النفوس الخالدات»[٢].

* * *

---

(١) المنفلوطى: فى سبيل التاج – ط دار الثقافة، بيروت – ص ٣٠ .
(٢) المنفلوطى: ماجدولين – ط دار الثقافة – بيروت – ص ٢٢٦ .

(٢) فى سبيل التاج – ١٩٢٠ :

هذه الرواية كانت فى الأصل (مسرحية) كتبها الأديب الفرنسى «فرنسوا كوبيه» سنة ١٨٩٥ . وبطلها – كما يذكر المترجم «حسن بك الشريف» فى المقدمة – «فتى تعارضت فى نفسه عاطفتان قويتان: حب الأسرة وحب الوطن، فضحى بالأولى فداء للثانية، ثم ضحى بحياته فداء لشرف الأسرة».[١]

ولا شك أن المضمون الوطنى للرواية، هو الذى جعله يهديها إلى «سعد زغلول» – الذى وصفه بالشجاعة والثبات والعزيمة والغيرة والإخلاص والتضحية، وهى نفسها صفات «قسطنطين» – بطل الرواية، «فقد كانا شهيدَيْن فداء لوطنيهما»، لذلك تمنى أن تكون «هذه الرواية مؤنسة لروح كلٍ منهما».

ومضمون الرواية يتلخص فى أن «قسطنطين» – ابن القائد «برانكومير» – يكتشف أن زوجة أبيه قد حرضته على خيانة وطنه، حتى تقبض ثمن الخيانة.. وحتى لا يرث الابن قسطنطين – من زوجة غيرها – حكم البلاد عندما يصبح والده حاكماً لبلاد البلقان، خاصة بعد إنقاذه لفتاة فقيرة من يد الأتراك، وحبه لها رغم مابينهما من فوارق طبقية، ورغم رفض أبيه وزوجته لهذا الحب غير المتكافىء. وهنا يرد المنفلوطى مدافعاً على لسان بطله: «إنى لا أعرف شرفا غير شرف النفس، ولا نسبا غير نسب الفضيلة.»[٢]

ويواجه الابن أباه، ساعة تنفيذ خطة الخيانة، ويتم تحت جنح الظلام صراع حاد بين الابن الوطنى والأب الخائن، حيث يدافع الابن عن أرض الوطن وشرف الأسرة، بينما يقاتل الأب من أجل العرش.. ومن أجل إرضاء زوجته. وينتهى هذا الصراع العائلى بأن يقتل الابن أباه فداء للوطن.

لكن الزوجة الشريرة أشاعت بأن زوجها قتل فى المعركة، بينما كان ابنه يتفاوض مع جاسوس. وقد حكم على الابن بالإعدام.. فقبل قدره بشجاعة. وهكذا فإن قسطنطين قتل أباه من أجل الوطن، ثم رضى بأن يُقتل فداء لسمعة أبيه وأسرته. وهنا برزت الحبيبة

---

(١) المنفلوطى: فى سبيل التاج – ط. دار الثقافة – بيروت، ص ١١ .

(٢) فى سبيل التاج، ص ٣٠ .

الوفية الفقيرة «ميلتزا» لحظة سخط الجماهير عليه.. وطلبت منه أن يعترف بالحقيقة، فأبى وأصرَّ على التضحية، فأخرجتْ الخنجر من بين ملابسها وطعنته، ثم طعنت نفسها.!!

* * *

(٣) الشاعر.. أو .. سيرانودى برجراك - ١٩٢١ :

هذه الرواية - مثل «فى سبيل التاج» كانت فى الأصل مسرحية - ألفها الأديب الفرنسى «أدمون روستان». وقد ترجمها عن الأصل الفرنسى صديقه عبد السلام الجندى، الذى طلب منه أن يهذب أسلوبها، فحوّلها المنفلوطى من القالب التمثيلى إلى القصصى، «ليستطيع القارئ أن يراها على صفحات القرطاس، كما يستطيع المشاهد أن يراها على مسرح التمثيل»(١).

وكما أهدى المنفلوطى الرواية الوطنية «فى سبيل التاج» إلى «سعد زغلول» أهدى هذه الرواية - التى يقوم بدور البطولة فيها «شاعِر» إلى الشعراء، لأنه يرى أن «النفس الشعرية هى أجمل شىء فى العالم، وأبدع صورة رسمتها ريشة المصوِّر الأعظم فى لوح الكائنات».

يدور مضمون هذه الرواية - (التى نشرت بعد سنة واحدة من نشر الرواية السابقة «فى سبيل التاج»، مما يوحى بإقبال الجماهير عليها من ناحية.. ومن ناحية أخرى يدل على تفرغ المنفلوطى لهذه الأعمال وحرصه على الكتابة فيها) - حول الحب العفيف الصامت، الذى يكنه الشاعر/ الفارس «سيرانو دى برجراك» لابنة عمه «روكسان» الجميلة المرفهة. وكان من الممكن أن تنمو قصة الحب بينهما لولا دمامة وجهه وكبر أنفه... «فكان أنفه سبب شقائه فى جهتيْن، أنه وقف عقبة بينه وبين غرامه، وأنه كان المَنْفَذَ العظيم الذى ينحدر منه أعداؤه وخصومه إلى السخرية والتهكم عليه، وهو لا يطيق ذلك ولا يحتمله.»(٢)

وقد أحبت «روكسان» الضابط «كرستيان»، لأنه على نقيض ابن عمها يملك حُسن الوجه وجمال المنظر، ومع ذلك فقد كان بليد المشاعر وعاجزا عن التعبير. وكان زميلا لابن العم فى الجيش. ومن العجيب أن «سيرانو» يقبل أن يقف «كرستيان» صامتا أمام

---

(١) المنفلوطى: الشاعر، ط. دار الثقافة - بيروت، ص ٧ .
(٢) المنفلوطى: الشاعر، ط. دار الثقافة - بيروت، ص ١٠ .

«روكسان»، بينما يقوم هو بإلقاء عبارات الحب والهيام. وقد أجاد تمثيل الدور إلى أن تم الزواج.. بعد أن باركه ابن العم نفسه إكراماً للمحبوبة، التى يكفيه منها الحب الصامت العفيف. ورغم أن هذا الزواج - غير قائم على الحب والتفاهم - إلا أن «سيرانو» الشاعر الفارس والمحب النبيل آثر ألا يتزوج من رفضته فى يوم من الأيام. وظل كلاهما يبكى حبَّه المحروم وحظه التعس.

* * *

(٤) الفضيلة.. أو.. بول وفرجينى - ١٩٢٣ :

وهى فى الأصل رواية فرنسية للكتاب «برناردين دى سان بير». وقد اعتمد كاتبنا فى تعريبها على ترجمة الشاعر الأديب المترجم محمد عثمان جلال سنى ١٨٧٢ بعنوان «الأمانى والمنة فى حديث قبول وورد جنة». وربما استعان أيضا، وهذا ظن لا نملك عليه دليلا قويا.. سوى أن الترجمة الثانية - وهى للكاتب المسرحى فرح أنطون بعنوان «بولس وفرجينى» - قد نشرت فى القاهرة، قبل أن يقوم المنفلوطى بعمله هذا بعدة سنوات. ويبدو أن هذه الرواية «سعيدة الحظ» فقد ترجمها بعد ذلك، أديب ثالث هو إلياس أبو شبكة، ونشرها سنة ١٩٣٣ بعنوان «بول وفرجينى».

وهذه الرواية تدعو إلى نفس الفضائل،التى كان المنفلوطى حريصا على الدعوة إليها فى كل ما كتب، وهو يعلق على ذلك فى الإهداء.. قائلا:

«يعجبنى من الفتى الشجاعة والإقدام، ومن الفتاة الأدب والحياء، لأن شجاعة الفتى ملاك أخلاقه كلها، ولأن حياء الفتاة جمالها الذى لا جمال لها سواه.... فأنا أهدى الرواية إلى فتيان مصر وفتياتها، ليستفيد كل من فريقيهما الصفة التى أحب أن أراها فيه، وليضعا حياتهما المستقبلة على أساس الفضيلة، كما وضعها بول وفرجينى..»

وأحداثُ هذه الرواية تقع فى جزيرة «موريس» وهى قريبة من جزيرة «مدغشقر» فى القرن الإفريقى. هذا تأكيد لما يقوله المترجم - على لسان المؤلف - من أن حوادثها صحيحة، وليس فيها من الخيال إلا النسق والترتيب. أما مسيرة الأحداث فتدور حول أرملتْين التقيتا - صدفة - فى الجزيرة - وهما مرغريت وهيلين - فصارتا صديقتيْن، ونشأ ولديْهما بُول وفرجينى أخوين.. ثم حبيبين بعد أن بلغا سِنّ الصبا والشباب..

وبعد استطرادات كثيرة ترحل فرجينى إلى عمة ثرية لها فى باريس. وهنا تسنح للكاتب فرصة التعبير عن توهج العاطفة وحرارة الشوق وحنين الأرواح، ولوعة القلوب خلال فترة الرحلة وهى ثلاث سنوات. فكأن الرحلة كانت متنفسا للتعبير الوجدانى عن الحب المثالى. وبينما تصعد الرواية فى هذا الاتجاه، إذ بها تهبط إلى سفح المأساة بعودة فرجينى، لأن العواصف اشتدت بالسفينة - وهى على بُعد قريب من الجزيرة - وهكذا تموت.. فرجينى.. ويموت بعدها غمًّا وحزنا بول.. كأنما الروحان مرتبطان بمصير قدرى واحد.. وخيط روحى مشترك، فإما الحياة سويا.. وإما الموت سويا. فمثل هذا الموت عفة وشرفا وتضحية أفضل ألف مرة من الحياة....!! **(الموتُ والانتحار كثير جدا فى روايات المنفلوطى وكتاباته، حيث يصنع القدر نهاية لأبطال، لا يصنعون لأنفسهم شيئا..!!)**

والمنفلوطى يختم الرواية بوداع باكٍ من الراوى للشهيديْن بول وفرجينى:

«سلام عليك أيها الولد الطيب الكريم الذى نشأ فى تُربة ساذجة بسيطة، فنشأ ساذجا بسيطا، لا ينال الناس بشر، ولا يعتقد فى الناس شرا، ولا يضمر فى نفسه إلا الوفاء والإخلاص حتى لكلبه وشاته، والكوخ الذى يؤويه، والظل الذى يفيء عليه.

سلام عليك أيتها الفتاة الشريفة الطاهرة، التى صيغ قلبها من الرحمة والشفقة، فبكت البائس والفقير، واليتيم الذى لا عائل له، والأرملة التى لا معين لها، بكاء صادقا لا تسمعه إلا أذن الليل، ولا ترعاه إلا عيون الكواكب، ولم يكن صدقها فى أدبها وحيائها بأقل من صدقها فى رحمتها وإحسانها، ففرت من قارة إلى أخرى حياء من نفسها، ثم فرت من العالم بأجمعه ضنا بجسمها أن تلمسه يد منقذها.»[1]

ويبدو أن المنفلوطى نفسه قد تأثر - قبل غيره - بما كتب، لذلك نجده بعد أن تنتهى الرواية ينظم قصيدة حولها، يبدؤها بقوله:[2].

يا بنى القفْرِ سلامٌ عاطرٌ　　　من بنى الدنيا عليكم وثناءْ

* * *

(١) المنفلوطى: الفضيلة، ص ١٨٦ .
(٢) الفضيلة، ص ١٩٠ .

٦ - «الفضيلة» .. نموذجا :

حتى تتضح القيمة الحقيقية لأدب المنفلوطى - بصفة عامة ورواياته الأربع - بصفة خاصة، يجب أن نتمثل بوعى البعد التاريخى لها، وهو العقدان الثانى والثالث من القرن العشرين وما تلاهما. وهذه الأعمال فى ذلك الزمان كانت فتوحات أدبية يلتقفها القراء من المحيط إلى الخليج، فيحفظون كثيرا من أجزائها عن ظهر قلب، ويذرفون العبراتِ مع مآسيها العاطفية والاجتماعية والوطنية. وكم من عيون بكت.. وقلوب خفقت.. وتعبيراتٍ حُفظت، تأثراً لما أصاب أبطال رواياته.. أو لما حدث من تفاعل مع معانى أدبه ومقالاته.

ومع أن المنفلوطى كان بالنسبة للروايات وبعض القصص مترجما.. أو معربا، إلا أن ترجمته كانت ترجمة (خلاّقة) حية مؤثرة، بل إننا نظن ظنا - قد لا يغنى عن الحق شيئا - وهو أن معظم ترجمات المنفلوطى، لم تنل فى تاريخ أدبها وبين جمهورها وفى لغتها الأم - (الفرنسية) - مثل مانالته من شهرة وانتشار على يد المنفلوطى العظيم فى الوطن العربى..!!

وسوف نتوقف عند رواية «الفضيلة» فى محاولة نقدية لاكتشاف أهم سمات الرواية - كما قدمها المنفلوطى بأسلوبه الخاص إلى جمهوره العربى. إن هذه الروايات الأربع منقولة - حقيقة - عن أصل فرنسى.. غير أن المنفلوطى خلقها خلقا فنيا جديدا، يتناسب مع طبيعة الجمهور، الذى كان يكتب له. **المنفلوطى - إذن - (مُعرِّب) نال شهرة، لم ينلها (مؤلف) خلال النصف الأول من القرن العشرين باستثناء أحمد شوقى..** أمير الشعر العربى، أى أن أهم أديبيْن - نالا (شهرة جماهيرية) واسعة - هما شوقى الشاعر.. والمنفلوطى الكاتب.

وفى تحليلنا للرواية لن نقف عند كل عناصر البناء.. وإنما عند أهم تلك العناصر، وهى: الحدث والشخصية والراوى.

* * *

بناء الحدث :

لعل أهم سمة يمكن أن نكتشفها للوهلة الأولى بالنسبة لبناء الحدث الروائى (والقصصى).. فى تراث المنفلوطى المؤلف والمترجم، هو أنه **بناء «هشّ»، يفقد منطق السببية.** فالحدث يبدأ فى الغالب - مثل كثير من الحكايات الشعبية - بداية مفتعلة،

ثم يتطور تطورا عشوائيا بلا منطق.. أو فلسفة، وإنما هناك صدفة قدرية عارضة – ومبالغ فيها فى أغلب الأحيان – ومن هنا نجد أحداث الرواية مفعمة بالمصائب والأحزان، كأنما القدر قد كتب على من فيها اللعنة.. لذلك تتحرك مسيرة الحدث من كارثة إلى أخرى دون سبب مفهوم.. أو منطق معقول.

والحدث الروائى – والقصصي عنده – يدور فى إطار المشكلات العائلية والأزمات الفردية، أى أنه يدور فى إطارٍ ضيِّق.. بعيداً عن حركة الحياة والأحياء. وهنا نجد أن الأحداث – فى رواية «الفضيلة» – تدور فى جزيرة بعيدة، كأنما يريد الكاتب أن يقطع كل الأواصر، التى تربط بين أحداثه وشخصياته وبين الحياة من حولهم. كما أن من يعيشون معهم من شخصيات ثانوية غُرباء عنهم، مما يساعد كثيرا على قطع دابر أية علاقة بين الحدث الروائى والإطار الاجتماعى للواقع الذى يدور فيه. وهذا قريب مما يحدث فى «الحكايات الشعبية»، حيث يدور الحدث – فى مكان «هلامى» لا ملامح له.. ولا يؤثر في الشخصيات ولا يؤثرون فيه، من هنا يسهل فقدان منطق السَّببية، وتصبح أيةُ حركة أو انتقالة – مبالغ فيها – مقبولةً بالنسبة لحدث، يتم فى «لا مكان»، وأيضا فى حالة عدم انعدام وعى شبه مطلق بالزمان. ومما لا ريب فيه أن حالة عدم الوعى – فنيا –بالزمان والمكان، يؤدى إلى المسيرة العشوائية.. وغير المبررة بالنسبة للحدث والشخصيات. إن الشخصيات فى الرواية –كما هى فى الواقع –إذا لم تكن ثمة قضية تربطهم بالزمان.. والمكان، فلن تكون هناك أزمة جوهرية، يحركون بها مسيرة الحدث من أجل صياغة فنية جيدة له.

فالحدث (المتصالح) مع الزمان والمكان حدث يقوم على بناء هَشّ ومنطق ساذج، لأنه فى الغالب ينقل الصراع من الأرض ومن عالم البشر إلى السماء وإلى مشيئة القدر، من هنا يصبح الحدث والشخصية – كما يُقال – «مثل ريشة يقذف بها الريح فى يوم عاصف».

ويساعد – على غياب المنطق كثيرا فى بناء الحدث عند المنفلوطى – اعتماده – الواعى أو غير الواعى – على شخصية الراوى. هذا الراوى الذى يحكى، يُوهم القارىء بأنه يَروى له «خبرا».. أو يَسْرد «حادثة»، وعلى هذا فإنه غير مطالب بالصدق الفنى، لأن الراوى سبق أن أوهم القارئ بأنه ينقل «خبرا» سمعه.. أو شاهده.. أو ربما شارك فى صنعه. ولا شك أن اعتماد الكاتب هذا الاعتماد المطلق على شخصية الراوى،

يُوهم بأنه غير مطالب أمام قارئه بمنطق الصدق الفنى لصياغة الحدث. كما يبرر تدخل المؤلف كثيراً ليقول لقارئه ما يريد مباشرة، سواء فى أثناء السرد أو الحوار، أو فى خلال تشكيله للحدث أو تصويره للشخصية.

وإذا ما حاولنا أن نطبق هذا الفهم على رواية «الفضيلة» نجد أن الحدث فيها يبدأ من نقطة غير مقنعة فنيا.. حيث تلتقى السيدتان «مرغريت وهيلين» – «مدام دى لاتور» فى جزيرة منعزلة، هذا (البُعد عن العالم) يذكرنا بأحداث رواية «حىّ ابن يقظان» للكاتب الأندلسى أبو بكر بن طفيل (٥٨١ هـ / ١١٨٦م) أو رواية «روبنسون كروزو» للكاتب الإنجليزى «دانيال ديفو» (١٧١٩).

وتشاء المقادير أن يكون لإحداهما «ولد» والأخرى «بنت»، حتى تنمو قصة الحب العفيف بينهما فى أحضان الطبيعة العذراء. فكأن الحب الطاهر لا ينشأ، إلا فى جو نقىّ صافٍ، لأن العودة إلى الطبيعة معناها العودة إلى البكارة والطهارة...!! (وهذه فكرة رومانسية خالصة).

وبعد أن ينمو الحب فى هدوء وتلقائية بين أحضان الطبيعة، تظهر صدفة قدرية أخرى تفرق بين المحبين، إذ تطالب عمة فرجينى بسفرها إلى باريس، حتى تعلمها وتعوضها عن فقد الأب. وتغيب هناك ثلاث سنوات (طبعا.. **الزمان لا قيمة له فى** مثل تلك الروايات العاطفية، وإنما هو مجرد رقم يوحى بطول مدة الفراق بين المحبيْن).

وهنا يجد الكاتب الفرصة سانحة للتعبير عن تباريح الشوق، ومكابدات العشق، كأنه يَنْظم قصيدة؛ من ذلك ما قاله بول لفرجينى قبيل السفر: «..... وماذا أصنع أنا من بعدك أيتها الغادرة القاسية، إذا ظللتُ أفتّشُ عنك فى كوخك ومخدعك، وتحت ظلال الأشجار، وعلى ضفاف الأنهار، وفى جميع الأماكن التى أعلم أنك تأوين إليها، لأجلس إليك ساعة، أتمتع فيها بلذة حديثك، وحلاوة سمرك، فلا أراك فى واحدٍ منها؟ ومن لى بمن يستقبلنى حينما أعود من المزرعة تعبا لاغبا، فيبتسم تلك الابتسامة العذبة الجميلة، التى تذهب بجميع أوجاعى وآلامى، ومن ذا الذى يصحبنى فى هدوء الليل وسكونه إلى شاطئ البحر، وقد بسط القمر أشعته على أمواجه المنبسطة، وصبغها بلونه الفضىّ الجميل، فيجلس بجانبى على رملة من رماله الميثاء، فيسمعنى تلك الأناشيد الساحرة

الخالبة التى تستغرق شعورى ووجدانى، وتملك عليَّ مداركى وعواطفى. ويخيل إلىَّ حين أسمعها أنها هابطة من الملأ الأعلى، وأنها نغمات الحور الحسان فى فراديس الجنان.

إننى لا أستطيع أن أعيش من بعدك يافرجينى، ولا أستطيع أن أسألك أن تصحبينى معك فى سفرك، فأنت أجل من ذلك شأنا، وأعظم خطرا. وقد أفضتْ إلىّ أمى اليوم بسر حياتك وسر حياتى، فعلمتُ أنك فتاة شريفة جدا، وأننى فتى وضيع جدا، لاأصلح أن أكون أخاً لك، بل لا أصلح أن أكون عشيرك وجليسك، وإنما أسألك أن تأذنى لى بركوب السفينة التى تركبينها، لأكون ملاحا من ملاحيها، أو خادما من خدمها، فأراك على البعد فأجد فى رؤيتك راحتى وسلوتى، وأعدك وعدا صادقا لا أغدر فيه ولاأحنث، أننى لا أجالسك، ولا أدنو منك، ولا أتصل بك بوجه من الوجوه، إلا إذا عرض لك خطر من الأخطار، فإننى أبذل فى تلك الساعة جميع ما تملك يدى غير حياتى، فأبذلها لك طيب النفس عنها.....»[1].

وهذا الحوار الطويل الذى اكتفينا بهذا الجزء منه – لا يعكس منطقا ولا يُوهم بواقعية.. بل أكثر من هذا إنه على مستوى المضمون، لا يقدم معنى جديدا أو فكرة مفيدة، وإنما كل ما جاء فيه – أى الحوار – تكرار.. ورد – فى الرواية – أكثر من مرة.. وفى أكثر من مناسبة. فكل ما جاء هنا لا يقدم جديدا على مستوى الدلالة وتفاصيل الحدث وصياغة الحبكة. وتبقى الفائدة الوحيدة – لمثل هذا الحوار أو تلك المقطوعات الأدبية – وهى إظهار قدرة الكاتب على التعبير العاطفى والإنشاء المصنوع لإظهار بلاغته الأسلوبية ومهاراته اللغوية.

ولعل أقوى المواقف مبالغةً وزيفا – فنيا – فى مسيرة الحدث.. هو تلك (النهاية الميلودرامية والميلوتراجيدية) فى الوقت نفسه، إذ تهب الرياح والأعاصير – فجأة.. ودون مبرر – فى اللحظة التى ظهرت فيها السفينة، التى تحمل فرجينى عند العودة.. فكأن لحظة ظهور الأمل هى نفسها لحظة وأده بالنسبة للحبيب المسكين بول. ويموت الحبيبان بعد صراع عاتٍ وقاس مع القدر.. كأنما ذلك رمز لصراع الفقراء مع قوى يجهلونها..!! ومع ذلك لا تأخذها بهم رحمة أو شفقة. ومعنى هذا – بعبارة أخرى..

---

(١) رواية الفضيلة، ص ١١٤ .

فى مجال تفسير الحدث الروائى – هو أن الفضيلة والعفة والطهارة وغيرها من الفضائل الخيرة، لا تحمى الفقراء والمساكين من القوى الضارية التى تسلبهم حياتهم وأمنهم وحبهم. ونظرا لأن هؤلاء البؤساء الفقراء الذين كان يكتب عنهم المنفلوطى ولهم – كانوا لا يدركون – بسبب قصور فى الوعى المعرفى – حقيقة من يظلمونهم من طغاة السياسة وعتاة الاقتصاد، لذلك كانوا يظنون أن القدر هو الذى يظلمهم.. وليس البشر. وربما كان هذا أحد أسباب نجاح أدب المنفلوطى وانتشاره الواسع، لأنه عرف طبيعة من يكتب لهم، فقد كان لا يكتب أدبه للخاصة.. وإنما «للفئات الدنيا من الطبقة المتوسطة، التى أصبحت تكون القسم الأكبر من الجمهور القارئ فى زمنه، لأن الفئات العليا من الطبقة المتوسطة، كانت آخذة فى التخلى السريع عن ثقافتها القومية، واصطناع لغة أجنبية، فى حين أن الطبقات الكادحة من عمال وفلاحين، كانت محرومة من التعليم أصلا. وكانت حياة الطبقة الدنيا مأساة دائمة، فهم صغار الموظفين فى حكومة الاحتلال، يتجرعون كأس الذل يوما بيوم من يد المستعمر، وهم صغار الملاك وصغار التجار، تسلمهم الامتيازات الأجنبية فرائس سهلة للمرابى الأجنبى. وكانت صفوف هذه الطبقة تزداد بمن ينضم إليها كل حين، من حطام الطبقة المتوسطة العليا، الذين تسربت ثرواتهم بشتى الطرق إلى أيدى الأجانب. لاجرم كانت هذه الطبقة تطلب فى وقت واحد من يعظها ومن يُبكيها، من يقول لها إن الحياة الدنيا متاع زائل، وكل شىء سائر إلى فساد، وإن الشرفاء ذوى القلوب المخلصة والضمائر النقية، لم تقسم لهم السعادة فى هذه الدار الفانية. وحول هذه المعانى دارت معظم كتابات المنفلوطى.»(١)

وننتهى من كل ما سبق، إلى أن بناء الحدث الروائى – كما شكله المنفلوطى فى رواية «الفضيلة» وفى غيرها من أعماله القصصية: الطويلة والقصيرة – يذكر من حيث السذاجة الفنية والبساطة المنطقية ببناء الحدث فى (الحكاية الشعبية) – لا من حيث سهولة التشكيل وعفوية ترتيب الأحداث وتطورها فحسب، وإنما من حيث التيمات أو العناصر التى تقوم عليها الحكاية الشعبية أيضا. وهذا ما يتضح من التيمات التى حددها الناقد الروسى «فلاديمير بروب» فى مجال تحليله الشكلى لبناء الحكاية.. أو ما أسماه «مورفولوجيا

(١) شكرى عياد: تطور فن القصة القصيرة، ص ١١٤ .

الحكاية»، حيث حدد عناصر مختلفة يتشكل منها حدث الحكاية.. ويقوم بها أبطالها الخيرون والشريرون.

وعند مقارنة روايات المنفلوطي بهذه العناصر.. نجد أن الكثير منها يتطابق مع التيمات التى حددها «بروب» لبناء الحكاية الشعبية.. ومع وظائف تلك التيمات المختلفة[١].

* * *

ملامح الشخصية :

«يرتبط الحدث بالشخصية فى الأعمال القصصية ارتباط العلة بالمعلول، وعلى هذا فإن الرواية = فعل (حدث) + فاعل (شخصية). الحدث إذن شيء هلامى إلى أن تشكله الشخصية - بحسب حركتها - نحو مسار محدد، يهدف إليه الكاتب».[٢]

وقد شرحنا - من قبل - الطريقة التى يحرك بها المنفلوطي الحدث، وبقى أن نتعرف على الكيفية، التى يصور بها ملامح الشخصية، فمن المعروف أن الكاتب الجيد هو الذى يستطيع أن يخلق شخصيات مقنعة فنيا. والإقناع الفنى يُمكن قياسه بناء على أن الشخصية تعكس سمات (نموذج) بشرى مشابه لها فى عالم الحقيقة. إن الخيال الفنى مهما حلَّق - فإنه ضد الوهم.. والخرافة، من هنا فإنه ليس هناك خيال فني بلا منطق.. أو حدّ. وهو كما يعرفه «كولردج»: «تلك القوة التركيبية السحرية، التى أفردنا لها لفظة «الخيال».. تكشف لنا عن ذاتها فى خلق التوازن أو التوفيق بين الصفات المتضادة أو المتعارضة.. بين الإحساس بالجدة والرؤية المباشرة والموضوعات القديمة المألوفة، بين حالة غير عادية من الانفعال ودرجة عالية من النظام، بين الحكم المتيقِّظ أبداً وضبط النفس المتواصل والانفعال العميق»[٣].

---

(١) لمزيد من التفصيل فى هذا المجال يراجع:
فلاديمير بروب: مورفولوجيا الحكاية الخرافية - ترجمة وتقديم: أبو بكر باقادر - أحمد نصر، ط النادى الثقافى بجدة - ١٩٨٩ ، ص ٩٢ ومابعدها.

(٢) طه وادى: دراسات فى نقد الرواية، ص ٣١ .

(٣) رتشاردز: مبادىء النقد الأدبى، ترجمة مصطفى بدوى - مراجعة لويس عوض، ط. المؤسسة المصرية، القاهرة، ١٩٦٣ ، ص ٣١٢ .

والشخصية الروائية عند المنفلوطى مهما اختلف النموذج الإنسانى، الذى تمثله غنى أو فقرا.. كبرا فى السن أو صغرا.. رجلا كان أو امرأة.. شاعرا.. أو محاربا.. خيّرا كان أو شريرا -(بالمناسبة الشخصيات الشريرة قليلة جدا فى روايات المنفلوطى.. لسبب بسيط هو أن القدر وحده - فى الغالب - عدو البشر) - فإنها جميعا تشترك فى سمة واحدة، هى (السلبية) الشديدة فى التصرف إزاء الأحداث، بل إن هذه السلبية تبدو سلبية مطلقة، فلا تستطيع أن تحارب شرا.. أو تحقق خيرا، إنها - بصفة عامة -شخصيات: خيرة.. طيبة.. مؤمنة.. متطهرة، ومع ذلك ينتظرها مصيرٌ قاتم شديد القسوة. وهذه الشخصيات - فى الغالب - يشل من حركتها (عيْب) جسدى أو أخلاقى ليست مسئولة عنه. فسيرانودى برجراك فى «الشاعر» إنسانٌ كامل فى كل شىء إلا قُبح الوجه وكِبر الأنف. وبول فى «ماجدولين» يملك الكثير من الصفات الحميدة - مثل الرغبة فى العمل والكفاح والاعتقاد بأن السعادة ليست فى الجاه أو الثروة - لكنه فقير.

إن أبطال روايات المنفلوطى يذكروننا بأبطال المسرح اليونانى القديم، حيث يحمل البطل عيبا - لا ذنب له فيه، ومع ذلك يكون ذلك العيب سبب سقوطه المدمّر فى النهاية.

وقد ترتب على هذا العجز وعدم القدرة على المواجهة والسلبية إزاء الأحداث بالنسبة لمكونات الشخصية، أن الكاتب لم يكد يهتم بتحديد الوصف الجسدى أو الشكل المادى.. أو العُمر الزمنى لها.. أو وصف ملابسها.. أو لحظة تناولها الطعام أو الشراب. ولا نجد مع توالى الأحداث أننا نكتشف بُعدا جديدا يحدد ملامح الشخصية، بدرجة نستطيع معها القول: **إن شخصيات المنفلوطى (أبطال) من حيث المساحة التى يحتلونها فى عالم الرواية، لكنهم ظلوا مع ذلك شخصيات (مسطحة) فنيا، أى أنه شُغل - عند الكتابة - بالكم عن الكيف.** فى الحقيقة لم يهتم أكثر من بيان دورها خلال مسيرة الحدث، ومعنى هذا أنه لم يستطع أن يقدّم الشخصية، بحيث تكون ناضجة فنيا، بطريقة تساعد القارئ على تمثل هيئتها المادية ومكوناتها النفسية. فالمنفلوطى لم يُعنَ إلا بالوصف الإنشائى لما تقوم به الشخصية أو تفعله. أما تحديد ملامحها فهذا شىء لم يحاوله.. ولم يخطر له على بال. ونحن إذْ نطلب منه ذلك، فإننا نريد منه شيئا فوق طاقته الفنية، بل طاقة بعض كتاب الرواية الحقيقيين فى عصره أمثال: هيكل والمازنى وجرجى زيدان.

ومن أمثلة التقديم المسطح للشخصية ما قاله فى وصف مدام دى لاتور (أم فرجينى): «وهى فتاة نبيلة، جميلة الصورة، كريمة الخلق، طيبة العنصر»[١]. ويقول مرة أخرى فى معرض تقديم شخصية مرغريت (أم بول).. «امرأة صالحة، كريمة، رقيقة الحال..»[٢] ويقول فى وصف فرجينى «طفلة جميلة كأنها النجم اللامع فى سطوعه وإشراقه..»[٣].

كذلك يصور «بول» بقوله: «وكان بول وهو فى الثالثة عشرة من عمره، كأنه فى الخامسة عشرة قوة ونشاطا وهمة وعزيمة، وذكاء وفطنة، فكان لا يمل العمل نهاره ولا ليله....»[٤].

وبالطبع فإن هذه العبارات الإنشائية الفضفاضة، لا تساعد على تمثّل صفات الشخصية أو معرفة ما يريد الكاتب أن يقوله عنها بالضبط!!.

وهذا القصور فى رسم ملامح الشخصية أمر تتساوى فيه صورة (المرأة).. وصورة (الرجل). ونخرج من كلتا الصورتين بانطباع واحد هو أنه يقدم الشخصية بطريقة تذكرنا بطريقة راوى – أو مؤلف – الحكاية الشعبية، الذى لا يقدم وصفا مفصلا لشخصياته بقدر ما يقدم جملا إنشائية عامة، تقرّب السامع إليها.. أوتنفّره منها. ونحس من صورة المرأة – ربما أكثر من صورة الرجل – أنها قريبة جدا من روح الحكاية الشعبية، لأن معظم النساء عند المنفلوطى جميلات طاهرات بطريقة تذكّرنا بـ «ست الحسن والجمال»، كما أنها تجمع بين الجمال المادى والكمال الأخلاقى – فى أغلب الأحيان. يؤكد هذا أن فرجينى بطلة رواية «الفضيلة» آثرتْ الموتَ غرقا على أن تترك يد رجل غريب تلامس جسدها. (هكذا.. كأنما الشخصية واعية عند الغرق.. بينما هى فى اللحظات العادية – فى الرواية – تكون مغيّبة.. أو مثل الشاة الوديعة..!!) وسوف نقدم وصفا لهذا المشهد بأسلوب المنفلوطى:

«وما هى إلا لحظات حتى خلا سطح السفينة من كل شىء إلا فرجينى واقفة فى مؤخرتها، تنتظر قضاء الله فيها، ورجل بحّار واقفا فى مقدمتها قد خلع ملابسه، ثم لمح

(١) الفضيلة، ص ٢٣ .
(٢) الفضيلة، ص ٢٦ .
(٣) الفضيلة، ص ٣٠ .
(٤) الفضيلة، ص ٦٦ .

فرجينى واقفة موقفها هذا، فأبى له كرمه ووفاؤه إلا أن يمد لها يد المعونة لينقذها، فمشى إليها، وجثا بين يديها، وطلب منها أن تخلع ثوبها ليحملها على ظهره، ويسبح بها.

أتدرى ماذا كان بعد ذلك؟

كان أن غلب الحياء على الفتاة، حينما رأت رجلا عاريا بين يديها، يريد أن يضمها عارية إلى جسمه، فأشاحتْ بوجهها عنه، وأشارت برأسها أن لا. فصاح الناس (الواقفون على الشاطئ، على بُعد كيلو متر على الأقل، والعواصف شديدة.. بالطبع فى البحر فقط، لأن الذين على البر لا يبدو أنهم يحسون بها) من كل جانب: أنقذْها.. أنقذْها! فوثب الرجل قائما على قدميه، ومد يده إلى ثوبها ليجردها منه.

وهنا واأسفاه (لاحظْ صوتَ الراوى) أقبلتْ موجةٌ عظيمة كالجبل الأشم، (لاحظ التشبيه المحفوظ) تندفع نحو السفينة اندفاع القضاء النازل، وتزمجر فى اندفاعها زمجرة الليث المصور، (لاحظ العبارات المسكوكة). فذُعر البحّار إذْ رآها، وطاش عقله، وما لبث أن قفز من مكانه، وألقى بنفسه فى الماء.

أما فرجينى فلم تخفْ ولم تطشْ، بل لبثتْ فى مكانها كما هى، وقد علمت أن الساعةَ آتيةٌ لا ريبَ فيها. (لاحظ الاقتباس من القرآن) فضمت قميصها إلى جسمها بيدٍ، ووضعت يدها الأخرى على قلبها. وسبحت بنظرها فى الفضاء، فأصبح منظرها منظر مَلَكٍ كريم، يطير بجناحيْه فى جوِّ السماء»[(١)].

وهكذا نستطيع القول: إن المنفلوطى قد استخدم فى تصوير ملامح الشخصية نفس الأدوات الفنية البسيطة، التى استعان بها فى رسم مسيرة الحدث. وطريقة المنفلوطى فى تقديم كلا العنصرين: الحدث والشخصية، تذكّرنا بسمات التشكيل التلقائى البسيط للقص فى الحكاية الشعبية. ومعنى ذلك أن المنفلوطى روائيا (قد خرج من عباءة التراث)، ولا سيما التراث الشعبى. وعلى هذا أيضا، فإن الجمهور حين أقبل على قصصه ورواياته، فإنما كان يتذوق (إحياء) جديدا مُصفًّى لإبداع قديم أصيل، عاش فى وجدانه.

(١) الفضيلة، ص ١٦٥ .

ولا يزال مسيطرا عليه. لقد وظف المنفلوطى الطريقة المألوفة لذوق الجمهور العربى فى الحكى الشعبى، لكنه قدم فى هذا الشكل القومى - الشعبى مضامينَ جديدة، أى أنه جمع بين الأصالة والمعاصرة فى القص فى آن واحد. وهذا سبب آخر من أسباب إقبال القراء عليه.

فإذا أضفنا إلى هذا أن الموضوعات التى كتب فيها، كانت مُثارة بقوة فى عصره - مثل: الموقف من الحضارة الغربية - مشاكل التعليم والعمل - قضايا المرأة بين التحرر والمحافظة - محاربة الاستعمار أو مهادنته - الصراع بين الغني والفقر - علاقة الفقر بالشرف والأمانة.. والغنى والجاه بالانتهازية وعدم الالتزام بالأخلاق - ضياع الفقراء فى الحياة - معنى السعادة - التكافل الاجتماعى، فإن ذلك كله كان سبباً آخر من أسباب إقبال القراء على كتاباته.

ولا شك أن موضوعات المنفلوطى.. وآراءه المنحازة إلى موقف المحافظة ومناصرة الفقراء، كانت من أهم العوامل التى ساعدت على انتشار أدبه وتعاطف القراء معه!!.

* * *

القصُّ بطريقة المقالة :

حين نتأمل رواية «الفضيلة» أو غيرها من الروايات، نجد أن كاتبنا قد وظف طريقة معينة فى «القص» وتشكيل عالم الرواية، ذلك أنه كتب الرواية بطريقة تحرير (المقالة)، فقد قسم الرواية إلى فصول، تأخذ رقما حسابيا، ثم أتبع ذلك الرقم بعنوان، أىْ أن الرواية تتكون من الأرقام والعناوين التالية - على سبيل المثال:

١ - جزيرة موريس.
٢ - الشيخ.
٣ - مدام دى لاتور.
٤ - مرغريت.
٥ - الحياة الطبيعية.
٦ - حياة الطفولة.. الخ

ومعنى هذا أن المفلوطى لم يستطع أن يُفلت من صفته الأساسية، وهى أنه «كاتب مقال» بالدرجة الأولى. وقد اعتمد على هذه الطريقة ذاتها فى كتابة الرواية، حيث قسمها إلى عدة فصول.. أو مقالات محدودة الطول إلى حد كبير، بل إن بعضها لا يتجاوز

صفحتين، وإن طال فلا يزيد عن عشر صفحات. ومعنى هذا أن حجم كل فصل يكاد لا يتجاوز حجم المقال المألوف عنده.

ولا ريب أن هذه الطريقة كانت تساعد الكاتب على أن يُجَوّد عباراته اللغوية، ويحسن جمله الإنشائية، لأن (الأسلوب) اللغوى يعد أول السمات الأدبية التى غزا بها تراث المنفلوطى وجدان جمهوره، لأنه دخل إليهم من باب التعبير البلاغى، الذى يعتمد على كل ما هو مألوف ومعروف فى أساليب النثر العربى.

وتدل هذه الطريقة – طريقة كتابة الرواية بتكنيك المقالة –على أن المنفلوطى لم يكد يغيّر منهجه فى الكتابة، وطريقته فى التعبير البيانى، الذى يتلاءم مع معظم نماذج النثر الأدبى فى إطار مدرسة الإحياء.

وإذا كان المنفلوطى قد دخل تاريخ الأدب الحديث من باب «المقالة الأدبية» فقد ظل عليه عاكفاً، لذلك فهو يكتب القصة والرواية بتكنيك المقالة. كما أنه – أحياناً – يمزج طريقة كتابة المقال ببعض أدوات القص. وهذا ما يؤكد وحدة الملكة الأسلوبية – عند الأديب الواحد – مهما تعددتْ الأنواع التى يكتب فيها.

ألسنا على حق إذن حين نقرر أن المنفلوطى لم يكد يغير خطته فى الكتابة، أو طريقته فى التشكيل، أو أسلوبه فى التعبير منذ البدء حتى الختام..؟! وهذا أمر منطقى لأن الأديب شخصية واحدة، من هنا يظل المقلد مقلدا.. والمجدد مجدداً من البداية إلى النهاية. وأسلوب المنفلوطى فى الكتابة قريب من أسلوب: حسن العطار ورفاعة الطهطاوى وعبد الله فكرى وعلى فهمى رفاعة وعبد الله النديم ومحمد عبده وعلى يوسف وفتحى زغلول ومحمد المويلحى.. وغيرهم من كتاب النثر فى العصر الحديث.

* * *

٧ – موقع المنفلوطى على خارطة الأدب الحديث :

حين نحاول أن نقّوم دور إنسان ما فى تاريخ الأدب يجب أن نفرق بين نوعيْن من الأدباء:

(ا) أديب ساعده الجاه والمنصب والدور العام فى المجتمع على أن ينتشر أدبه ويُذاع، ويطبع وينشر، لكن مكانة الرجل مع هذا لم تستطع – ألبتة – أن تعطى لأدبه

قيمة أو تمنح أعماله خلوداً؛ ومعنى هذا أن المرء مهما أوتى من سلطة أو ثروة، لا يستطيع أن يُعطى أدبه قيمة ليستْ فيه.

(ب) هناك أدباء لم يملكوا إلا قلما به يكتبون .. ولم تكن لهم مكانة مرموقة.. أو وظيفة خطيرة، بل إن بعضهم كانوا يعيشون على هبات يعطيها لهم بعض ذوى الفضل. لكنهم رغم الفقر المادى والتواضع الاجتماعى كانوا أدباء كبارا، واستطاعوا بقوة الملكة وسلطان الموهبة – أن يفرضوا وجودهم الفنى وخلودهم الأدبى.

إلى هذه الفئة الأخيرة من الأدباء والفنانين ينتمى أديبنا – المنفلوطى – الذى لم يُكمل تعليمه فى الأزهر، وبدأ يُعرف كاتبا قبل أن يبسط سعد زغلول حمايته عليه، وصحبته له فى أى مكان عمل به. والوظيفة التى كفلها له سعد كانت وظيفة متواضعة إلى حدٍّ ما.. فهو «محرر» – أو بالمعنى المألوف حالياً «سكرتير».

وعلاقة المنفلوطى بسعد زغلول، الذى عينه «محرراً للقسم العربى» (فى وزارة المعارف – وزارة الحقانية – مجلس النواب) تذكرنا بوظيفة «كاتب ديوان الإنشاء»، تلك الوظيفة (التقليدية) التى أنشئت منذ القرن الأول الهجرى، وأهم من عمل بها حينذاك عبد الحميد الكاتب. وقد شغلها بعد ذلك بعض أدباء كبار مثل سهل بن هارون وابن العميد والصاحب بن عباد والقاضى الفاضل وبديع الزمان الهمدانى وعبد الله فكرى. ولم يكن مطلوبا لهذه الوظيفة من مؤهلٍ سوى حُسن صياغة العبارة وجمال الأسلوب. ولعل هذا ما ساعد على ظهور الصنعة الأدبية فى النثر العربى.

* * *

حلقة الوصل :

إن المنفلوطى صاحب أسلوب أدبى متميّز – له سمات واحدة.. أو متقاربة على الأقل – يكتب به المقالة والقصة والرواية المترجمة والشعر، بطريقة تذكرك بكثير من خصائص النثر العربى فى القديم.. وفى الحديث – أعنى فى إطار «مدرسة الإحياء» التى ينتمى إليها كاتبنا – ومن أهمها:

– العناية باللغة على مستوى المفردات المتداولة، لأن فصاحة اللغة كانتْ مطلباً جمالياً فى حدّ ذاته.

- تساوى الجمل، حتى تبرز القيمة الموسيقية للسجع، مع الحرص على بعض المحسنات البديعية، ولا سيما الترادف والطباق والمقابلة والجناس والتورية.

- الحرص على استعمال بعض الصور البيانية، مثل التشبيه والاستعارة والكناية، وتحس حين تقرأ كثيراً من هذه الصور البيانية أنها مقتبسة من التراث الدينى أو الأدبى.. أو على الأقل مُشكَّلة على نفس النسق اللغوى، الذى كانت تتشكل به تلك العناصر التخيلية فى التراث السابق عليه.

- «التناص»، أى اقتباس نصوص من سياق آخر والاستشهاد بها، وهو معروف فى البلاغة القديمة باسم «التضمين»، ومعناه أن يُضمن النصُ بآية قرآنية، أو حديث نبوى، أو بيت شعر، أو مثل من الأمثال، أو قول من الأقوال المأثورة.

- وإذا كان ذلك يمثل أهم ما أخذه الكتّاب من علمْى «البيان والبديع»، فإنهم قد أخذوا من علم «المعانى» خاصية هامة، وهى التعدد فى نوعية الجمل بين الخبر والإنشاء، والجمل ذات المعنى الحقيقى والمعنى المجازى.

وهذا معناه – ببساطة شديدة – أن معظم كتّاب النثر فى التراث العربى كانوا أسرى لعناصر علوم البلاغة. فى الحقيقة ليست هناك تراكيب أدبية دون توظيف جيد لموضوعات البلاغة، **لكن هناك فرقاً شاسعاً بين أن تقدم هذه السمات ببساطة وتلقائية، وبين أن ترد بكثرة وتعمد.** ولعل هذا ما هو حول الصنعة الأدبية، التى كانت تقوم على السهل الممتنع، إلى تصنع متكلف يُزهق دلالة المعنى. ويؤكد هذا الرأى أستاذنا شوقى ضيف حين يقول: «إن التنافس بين الكتّاب – والحرص على وظيفة كاتب الديوان – دفع الكتّاب إلى أن يصلوا بنثرهم إلى مرتبة تكاد ترفع الحواجز بينه وبين الشعر، فهو نثر منظوم أو هو شعر منثور. وماذا يفصلُ بينه وبين الشعر؟ إنه يعتمد على الموسيقى: موسيقى السجع، كما يعتمد على زخرف البديع، وإنهم ليبالغون فى ذلك، حتى تتحول رسائلهم إلى ما يشبه الوشى الخالص، فهى حلى وتنميق وبديع وترصيع. وإن الإنسان ليخيل إليه، كأنما تحولتْ صناعة النثر فى تلك العصور عن طبيعتها الأولى تحولا تاماً، إذْ أصبحت أشبه ما تكون بصناعة أدوات الترف والزينة،

فهى تحف تُنمق فى أروع صورة للتنميق، وكل كاتب يتوفر على إحداث هـذه التحـف توفراً، يتيح لـه أن يشارك فى آياتهـا وبدائعهـا»[١].

بهذا الأسلوب الإنشائى الفصيح المزخرف كان المنفلوطى يكتب مقالاتـه ورواياتـه، ومؤلفاته وترجماته، ومن خلال هذه (العلاقة الأسلوبية) التراثية غزا المنفلوطى وجـدان قرائه ودخل قلب جمهوره.

إن المنفلوطى رغم دعوته إلى إصلاح المجتمع وتجديد الأدب لم يستطع أن يخرج من إطار فلسفة «الأحياء» فى الفكر والفن، لذلك فهو كاتب «محافظ»، يجنح إلى التقليد والمحاكاة لتراث العصور الذهبية فى الكتابة الأدبيـة.

وعلى هذا فإنه يعد (حلقة الوصل) بين الكلاسيكيـة الحديثـة - التى تُعنى بالصياغـة اللفظية والزخرفة الإنشائية، مع الحرص على نقاء المفردة اللغوية وبُعدها - نسبيا - عـن لغة الحياة.. ولغة الصحافة (وهذا ما جعلـه يشرح بعض المفـردات فى الهامش فى بعض كتبه)، مع محاكاة كل خصائص الصنعة الأسلوبية - وبين المدرسة الرومانسية، التى تحاول إحداث ثورة أدبية، تنادى بضرورة أن تكـون اللغـة وسيلـة تعبيـر ليس إلا، وأن يكـون الأدب مجالاً للتعبير عن العواطف الإنسانية، وأن يبتعد عن التقليـد والمحاكاة.

وكون المنفلـوطى (حلقـة وصل) بين مـدرسة الإحيـاء المحافظـة، ومـدرسة التجديـد الرومانسى الثائرة.. جعل جمهور «الإحياء» يفضلونـه على كل مـن عـاداه، ويـروْن فيـه كاتبهم الأول، كما جعل كثيراً من جمهور الرومانسية لا يرفضونه، وإنمـا يتعاملـون مـع أدبه بقدر كبير من السماحة والمصالحة. ولا نبالغ إذ نقول إنه - رغـم إحيائيتـه - كان أقوى صوت بشَّر بالرومانسية فى مجال النثر، وجعل قراء الأدب يتقبلونها قبولا حسنا.

ومعنى هذا من جانب آخر أن المنفلوطى المحافظ نال شهرته الأدبية فى عصر سيـادة الرومانسية، أكثر من هذا أنه كان منتشراً بدرجة أكبر كثيراً من بعض كتّاب الرومانسية فى عصره.

---

(١) شوقى ضيف: الفن ومذاهبه فى النثر العربى، ط. دار المعارف - القاهرة - الطبعة العاشرة - ١٩٧٧، ص ٢٢٧.

وكما أسس المنفلوطى الكاتب المحافظ شهرته فى عصر الرومانسية، كذلك كان الأمر بالنسبة لأحمد شوقى الشاعر، الذى حمل شهرة لم يحملها كل شعراء الرومانسية فى عصره، أمثال: عبد الرحمن شكرى وعباس العقاد وإبراهيم المازنى وخليل مطران.. وغيرهم. أكثر من هذا أنه نال إمارة الشعر العربى سنة ١٩٢٧ فى أثناء فورة المد الرومانسى.

أليس هذان المثالان: المنفلوطى وشوقى كافيين لأن نقول: إن الموهبة الفنية للأديب تمنحه خلودا، يتجاوز إطار المدرسة التى ينتمى إليها والعصر الذى يعيش فيه؟!

* * *

خاتمة .. ونتيجة :

بناء على كل ما سبق ننتهى إلى أن المنفلوطى يعد (رائدا) من رواد تجديد النثر من خلال أسلوب «المقال الأدبى»، وما قدمه فى هذا المجال يعد - بالإضافة إلى ما أنجزه إبراهيم عبد القادر المازنى وطه حسين - الحلقة الأخيرة فى تاريخ النثر الفنى فى الأدب العربى.

كما أنه أسهم - بما عرَّب من روايات نالتْ شهرة واسعة، وأثرت على كثير من الأدباء العرب.. والمسلمين[١]- فى تثبيت جذور فن الرواية الحديثة فى بيئة محافظة، ومنحه نوعا من شرعية الوجود، لأنه قدم هذا الفن الجديد - الذى لم يكن معترفا به بشكل صريح، خاصة من قادة التيار السلفى وجمهوره الواسع العريض -برؤية أخلاقية محافظة، وأسلوب لغوى بليغ.

وإذا كان المنفلوطى فى كل ما كتب أو ترجم - من مقالات وقصص وروايات - يدعو إلى التمسك بالفضائل الأخلاقية والقيم النبيلة، وفى مقدمتها «الحب العذرى».. فإن ذلك يعكس نوعا من الاحتجاج العاطفى على ما شاع فى المجتمع من فساد ومشكلات، لأن الدعوة إلى الفضيلة، والبحث عن ملاذ روحى، ونشدان الحب الأفلاطونى، كانت تمثل رغبة - غير صريحة - فى السخط على ما ظهر فى المجتمع من أزمات،

(١) أدب المنفلوطى أثر فى أدب الكاتب الأندونيسى الحاج عبد المالك بن الحاج عبد الكريم أمر الله، المعروف بحامكا. حسين محمد أبو بكر: أدب المنفلوطى، وأثره فى أدب حامكا. رسالة ماجستير، قدمت إلى كلية الآداب- جامعة القاهرة، سنة ١٩٨٢ ، إشراف أ.د.طه وادى.

سواء بسبب الحضارة الغربية الغازية أو القوى الحاكمة غير العادلة، كما تمثل أملاً فى الرقى بالمجتمع، حتى يحقق السعادة لأكبر عدد من الناس، لأن البحث عن الفضيلة والحب - فى واقع لا يجود بهما -أمر يعكس - فى جوهره -.رغبة الأديب فى الوصول بمجتمعه إلى عالم أفضل، يحقق الإيمان بالمثل والعدالة والرحمة والمحبة والسعادة لأبناء المجتمع، الذين يكتب عنهم.. ولهم. وهذا جوهر ما حاول أن يصوره المنفلوطى.. ويدعو إليه. وذلك - أيضاً - سر خلود تراثه الأدبى.. حتى اليوم[١].

* * *

(١) نشرت هذه الدراسة مقدمة لأعمال المنفلوطى - فى إطار سلسلة «الصفوة»، التى تصدرها الشركة المصرية العالمية للنشر - لو نجمان - القاهرة -الطبعة الأولى - ١٩٩١ - فى جزأين: الأول: النظرات، والثانى: العبرات والفضيلة. وقد نشرت هذه المقدمة فى بداية كل جزء.

ملاحق خاصة

١ - تواريخ هامة عن أدب المنفلوطى

١٨٩٧ بدأ المنفلوطى بنشر بعض مقالاته الأدبية فى بعض الصحف، ولا سيما «الصاعقة».. و «المؤيد»، وبدأت شهرته تتأكد من خلال مقالاته، التى يدعو فيها إلى الإصلاح بأسلوب أدبى يجمع بين حُسن الصنعة وتلقائية الموهبة، ولا ريب فى أن أسلوب المنفلوطى السهل الممتنع: تأليفاً وترجمة، هو الذى أعطاه بعض ما يحمل من شهرة أدبية واسعة على امتداد الوطن العربى كله منذ ظهوره إلى اليوم.

١٩١٠ طبع الجزء الأول من «النظرات» وهو مجموعة مختارة من مقالاته الأولى المنشورة فى الصحف المصرية.

١٩١٢ صدر كتاب «مختارات المنفلوطى»، وهو عبارة عن بعض نماذج أدبية مختارة، لتكون مساعدة على تثقيف طلاب المدارس وهواة القراءة الأدبية.

١٩١٢ طبع الجزء الثانى من «النظرات»، وهو يتكون من مجموعة أخرى من المقالات فى موضوعات متنوعة.

١٩١٣ إعادة طبع الجزء الأول من «النظرات» بعد أن نفدتْ الطبعة الأولى.

١٩١٥ ظهرت الطبعة الأولى لكتاب «العبرات»، وهو يشتمل على مجموعة من القصص الموضوعة (المؤلفة) والمترجمة (المعربة)، تهدف إلى بيان بعض مبادىء دعوته إلى الإصلاح الاجتماعى والتهذيب الأخلاقى.

١٩١٧ صدرت الطبعة الأولى من رواية «ماجدولين - أو تحت ظلال الزيزفون» تأليف الكاتب الفرنسى «ألفونس كار».. وقد ترجمها له صديقه محمد فؤاد كمال.

١٩٢٠ صدرت الطبعة الأولى من رواية «فى سبيل التاج»، وهى فى الأصل مسرحية للأديب الفرنسى «فرانسو كوبيه»، وقد ترجمها له حسن الشريف.

١٩٢١ ظهرت الطبعة الأولى من رواية «الشاعر – أو – سيرانودى برجراك». وهذه الرواية ألفها الأديب الفرنسى «آدمون روستان». وهى فى الأصل (مسرحية) ترجمها محمد عبد السلام الجندى.. ثم أخذها المنفلوطى وعربها بطريقته.. وجعلها رواية.

١٩٢١ طبع الجزء الثالث من «النظرات» وقد صُودر الكتاب، لأنه كان يشتمل على بعض المقالات السياسية، المؤيدة لسعد زغلول، والمدافعة عنه فى أثناء فترة نفيه خارج الوطن – فى «مالطة».

١٩٢٣ صدرت الطبعة الأولى من رواية «الفضيلة – أو – بول وفرجينى» وقد ألفها الكاتب الفرنسى «برناردين دى سان بير». وقد اعتمد فى تعريبها على ترجمة محمد عثمان جلال لها بعنوان: «الأمانى والمنة فى حديث قبول وورد جنة» سنة ١٨٧٢ ، وترجمة فرح أنطون لها بعنوان: «بولس وفرجينى»، وهى آخر عمل أدبى كتبه المنفلوطى قُبيْل وفاته.

* * *

٢ – أهم الدراسات الخاصة بأدب المنفلوطى

إبراهيم عبدالقادر المازني : الديوان فى الأدب والنقد (بالاشتراك مع العقاد) ط. دار الشعب – القاهرة، ١٩٧٢.

أحمد حسن الزيات : تاريخ الأدب العربى – ط . دار النهضة – القاهرة، ١٩٧٢.

أحمد هيكل : تطور الأدب الحديث فى مصر – ط . دار المعارف القاهرة، ١٩٦٨.

الطاهر أحمد مكى : القصة القصيرة: دراسة ومختارات – ط . دار المعارف – القاهرة، ١٩٨٥ .

أنيس المقدسى : – الفنون الأدبية وأعلامها – ط دار الكاتب العربى، بيروت، ١٩٦٣.

– تطور الأساليب النثرية – ط دار العلم للملايين، بيروت، ١٩٦٠.

حسين محمد أبو بكر : أدب المنفلوطى وأثره فى الأديب الأندونيسى حامكا – رسالة ما جستير بآداب القاهرة – إشراف د. طه وادى، ١٩٨٢.

بطرس البستانى : أدباء العرب – ط ، بيروت، ١٩٣٧.

سعد ميخائيل : أدباء العصر – ط العمران، القاهرة (د.ت).

شكرى عياد : القصة القصيرة فى مصر – ط . دار المعرفة، القاهرة، ١٩٧٩.

شوقى ضيف : الأدب العربى المعاصر فى مصر – ط . دار المعارف، القاهرة، ١٩٧٩.

صلاح عبد الصبور : ماذا بقى منهم للتاريخ ؟ – ط . دار الثقافة العربية، القاهرة، ١٩٦١.

طـه وادى : - مدخـل إلى تاريخ الرواية المصرية، ط . النهضة المصرية، القاهرة، ١٩٧١.
- صورة المرأة فى الرواية المعاصرة، ط . دار المعارف، القاهرة الثالثة، ١٩٨٥.
- دراسات فى نقد الرواية - ط . الهيئة المصرية - القاهرة، ١٩٨٩.

عبد المحسن بدر : تطور الرواية العربية فى مصر ط . دار المعارف، القاهرة، ١٩٨٣.

مارون عبود : - جدد وقدماء - ط . بيروت (د.ت)
- أدب العرب - ط . بيروت ١٩٦٠ .

محمد أبو الأنوار : مصطفى المنفلوطى - حياته وأدبه، ط . مكتبة الشباب، القاهرة، جـ ١ ، ١٩٨١ . جـ ٢ ، ١٩٨٣ - جـ ٣، ١٩٨٥.

محمد زغلول سلام : دراسات فى القصة العربية الحديثة، ط . منشأة المعارف، الاسكندرية، ١٩٨٣ .

محمد شلبى : مصطفى المنفلوطى - الأديب الاشتراكى، ط . دار الكتب، القاهرة، (د.ب).

محمود حامد شوكت : الفن القصصى فى الأدب المصرى الحديث، ط . دار الفكر العربى، القاهرة، ١٩٥٦.

* * *

٣ - تواريخ هامة فى حياة المنفلوطى

١٨٧٦ - ١٩٢٤

* الاسم : السيد/ مصطفى بن محمد بن حسن بن محمد بن لطفى.. المنفلوطى. وقد أضيف إلى اسمه لقب «السيد» لكونه من «الأشراف» الذين ينتهى نسبهم إلى «الحسين بن على بن أبى طالب». كما يضاف إلى اسمه أيضاً لقب «المنفلوطى» نسبة إلى مسقط رأسه، وهو مدينة «منفلوط» - محافظة أسيوط.

* والده : السيد/ محمد بن محمد لطفى.. قاضى «منفلوط»، وأحد أعيانها، وهو من أسرة توارث أبناؤها منصب القضاء ونقابة «الأشراف» وريادة الصوفية.

* والدته : السيدة «هانم على حسين الشوربجى» وهى من عائلة تركية، تمصرت. وقد طلقت من أبيه وتزوجت رجلا غيره.. وربما كان لذلك تأثيرات قوية على نفسه وأدبه.

* مولده : ٣٠ ديسمبر ١٨٧٦ = ١٠ من ذى الحجة ١٢٩٣هـ.

* التعليم: تلقى تعليمه الأولى وحفظ القرآن الكريم فى مكتب الشيخ جلال الدين السيوطى.. وفى سنة ١٨٨٧ بعث به أبوه إلى الأزهر فى القاهرة، وقد مكث فيه عشر سنوات (١٨٨٨-١٨٩٨) يدرس علوم الدين واللغة.. لكنه لم يكمل دراسته فى الأزهر، حيث ضاق بعلومه الجافة وتعليمه التقليدى، فكان يترك ذلك إلى قراءة بعض كتب الأدب وحفظ بعض قصائد الشعر.. وفى مقدمة «النظرات» (جـ١) قائمة بأسماء من كان يقرأ لهم، ويعجب بهم من الأدباء والشعراء. وهذا ما ساعده على كتابة الشعر وهو فى السادسة عشرة. ومن قراءاته الأدبية المبكرة: «العقد الفريد» لابن عبد ربه - «الأغانى» للأصفهانى - «زهر الآداب» للحصرى - «أسرار البلاغة» و «دلائل الإعجاز» للجرجانى. كما قرأ لعبد الحميد الكاتب وابن المقفع وابن خلدون وابن الأثير والآمدى. ومن الشعر قرأ دواوين: المتنبى والبحترى وأبى تمام والشريف الرضى وغيرهم..

* علاقته بمحمد عبده: التقى المنفلوطى بأستاذه سنة ١٨٩٥ تقريباً.. ويبدو أنه قد تعرف عليه من خلال تدريس علوم البلاغة، ولاسيما كتب عبد القاهر الجرجانى. وقد نقل تلمذته له من الأزهر إلى بيت الإمام ومجالسه، ولازمه ملازمة الابن للأب والمريد للقطب.. وتتلمذ عليه تلميذة مباشرة وشاملة، بطريقة شكلت بعض ميوله الأدبية وفكره السياسى ونهجه الإصلاحى.. وقد تعرف عن طريقه بسعد زغلول والشيخ على يوسف وغيرهما من رجال السياسة والصحافة والأدب. وكان هؤلاء الثلاثة: محمد عبده – سعد زغلول – على يوسف، من أهم الشخصيات التى أثرت فى تكوين شخصية المنفلوطى الإنسان والأديب والموظف.

* السجن (نوفمبر ١٨٩٧): سُجن المنفلوطى مدة سنة.. أو ستة أشهر بعد التخفيف على أثر تأليف قصيدة فى هجاء الخيدوى عباس حلمى عند عودته من تركيا سنة ١٨٩٧ ، ويبدو أن السيد محمد توفيق البكرى والصحفى أحمد فؤاد قد شجعاه على نظم القصيدة ومطلعها:

قدومٌ ولكن لا أقولُ سعيدُ ... وملْكٌ – وإن طال المدى – سيبيدُ
رحلتَ ووجهُ الناس بالبشر باسمٌ ... وعدتَ وحزنٌ فى القلوب شديدُ

* ١٩٠٥ : عاد إلى بلده حزينا بعد وفاة أستاذه الإمام فى هذه السنة.. وكان هناك فى منفلوط يقرأ.. ويقيم ندوات أدبية فى بيته. ويراسل بعض الجرائد، ومن أهمها جريدة «الصاعقة» سنة ١٩٠٦ ، وجريدة «المؤيد» سنة ١٩٠٧ . ولكن «المؤيد» كانت الجريدة التى نشر فيها معظم مقالاته فى هذه المرحلة.. ومن خلالها بدأ يبرز اسمه الأدبى، لأنه كان ينشر شعره ونثره فى الصحف منذ سنة ١٨٩٦ تقريبا.

* أكتوبر ١٩٠٨ : عاد إلى القاهرة، وأخذ يواصل كتاباته الأدبية فى الصحف.

* ١٩٠٩ : عينه سعد زغلول ناظر (وزير) المعارف فى وظيفة «المحرر العربى» للوزارة، وقد ساعده على ذلك إعجاب سعد به، حيث تعرف عليه فى مجالس الإمام، كما أن شهرة المنفلوطى الأدبية قد تأكدت لدى الجمهور منذ وقت مبكر.

* ١٩١٠ : انتقل سعد زغلول ناظرا للحقانية (العدل) فأوجد له وظيفة جديدة فيها، هى «المحرر العربى» ونقله معه إليها.

* ١٩١٣ : انتخب سعد زغلول وكيلا للجمعية التشريعية، فأخذه معه ضمن «قلم السكرتارية» إلى أن أغلقت الجمعية بسبب قيام الحرب العالمية الأولى (١٩١٤). ولكنه ظل موظفاً بالحكومة إلى سنة ١٩٢١ ، حيث كتب مجموعة من المقالات الوطنية نشرها فى «النظرات»، يدافع فيها عن سعد زغلول فى أثناء نفيه.. وهذا ما جعل عبد الخالق ثروت يصادر الكتاب «النظرات».. ويفصل صاحبه من الوظيفة فى قلم السكرتارية فى الجمعية التشريعية.. ويبدو أن بعض رجال الوفد قد سعوا لإعادته إلى الوظيفة.. رغم توقف أعمال الجمعية التشريعية.

* ١٩٢٣ : أصبح سعد زغلول رئيسا للوزارة، فعين المنفلوطى رئيساً لفرقة السكرتارية فى مجلس الشيوخ، بمرتب قدره خمسون جنيها مصريا .. فى وقت كان الجنيه المصرى فيه أغلى قيمة من الجنيه الأسترلينى .. ومن الجنيه الذهب..!!

* ١٢ يوليو ١٩٢٤: مات المنفلوطى – فجأة – بسبب تسمم الدم (البولينا) وكان ذلك يوم «السبت». وقد مات فى اليوم الذى حدث فيه اعتداء على سعد زغلول.. فكأنه مات وفاء لصاحب الفضل عليه!!

* زواجه وصفاته: تزوج المنفلوطى للمرة الأولى فى سن مبكرة، وهو طالب فى الأزهر من السيدة «آمنة أبو بكر الشيخ» وهى من منفلوط.. ومن أسرة غنية، وقد توفيت سنة ١٩١٠ ، وورث عنها بعض الأراضى الزراعية. ثم تزوج بعد ذلك من سيدة قاهرية، هى «رتيبة حسنى».. وقد أنجب المنفلوطى من زوجتيْه البنين والبنات. ولكن بعض أبنائه ماتوا صغارا، فرثاهم رثاء حاراً يدل على قوة تأثره بفقدهم.

كما كان يتسم بالتواضع وهدوء الطبع والعفة ورقة الشعور وحب الناس، والكرم وحسن الضيافة، لأنه كان صاحب مجلس يفد إليه الكثيرون.

كان حاداً فى عواطفه الذاتية وفيا لأصدقائه من المصريين والعرب، لا يعرف المهادنة فى بعض مواقفه الوطنية، فقد كان لا يخشى الخديوى أو الإنجليز.. أو خصوم سعد زغلول وحزب الوفد. وتعكس كتاباته الأدبية المختلفة بعض هذه الصفات التى ذكرناها.

* * *

المنظور الروائي بين الحضور والغياب
في رواية « أحمد بن طولون »
(١)

المنظور .. والمنهج :

(١) لا شيء – في الحياة أو في الفن – يأتي من فراغ، وليس هناك أي عمل بلا غاية، وبالتالي فإنه ليس هناك فن بلا هدف أو وظيفة. وقد أثرت الوظيفة على الفن – منذ النشأة – ماهية وأداة. ويعزى إليها – الوظيفة – السر في كل ما يحدث في الفن من تغيير على مستوى الموقف والأداة. ويحرص كثير من النقاد الواقعيين على ربط الأعمال الأدبية بالوظيفة التي جاءت هذه الأعمال تلبية لحاجاتها الفكرية والجمالية، بل لقد حاول بعضهم مثل الناقد الفرنسي «لوسيان جولدمان» – أن يربطوا بين البنية العامة للمجتمع والبنية التكوينية للرواية[1].

ولكن السبيل الذي سوف نسلكه في هذه الدراسة: عن رواية «أحمد بن طولون» للكاتب الكبير جرجي زيدان (١٨٦١ – ١٩١٤) – هو البحث عما يسمى بالمنظور الروائي.. أو.. وجهة النظر (Point of View) . والمنظور الروائي عبارة عن وجهة النظر التي يعتنقها الكاتب، ويريد أن يطرحها فيما يكتب، لأن كل أديب يهدف – واعيا أو غير واع – إلى طرح نسق فكري، يعكس موقفه الأدبي من الكون والطبيعة والإنسان. وعلى هذا فإن وجهة النظر أو ما اصطلح على تسميته بـ «المنظور الروائي» هو «المركز» الذي تدور حوله الأحداث، حيث إن الكاتب يشكل أحداث روايته ليصل في النهاية إلى وجهة نظر أو رؤية، تمثل المثير الأول الذي استثاره لكي يكتب معبراً عما يعتقد، آملا أن تصل معتقداته إلى قرائه، وأن يبقى لديهم بعد أن ينتهوا من قراءة الرواية «المنظور» الذي طرحه، والقضية التي آمن بها. وهناك من الكتاب من يطرح قضية من أجل أن ينفيها، أو يموه بشعار ويصل إلى نقيضه. فبعض الكتاب يمجدون الأخلاق بشكل

---

(١) Lucien Goldman: Pour une Sociologie de Romane, Gallimard Paris, 1064, p. 37.

لفظى.. وعندما يدعون أعمالا - إن صح أن تسمى والحال هذه أعمالا أدبية - فإنها قد تكون لا أخلاقية. بعبارة أخرى إلى أى حد يلتزم الكاتب بحضور المنظور الذى تبناه.. وإلى أى حد يغيب عنه هذا المنظور؟

(ب) وإذا ما حاولنا الانتقال مباشرة إلى موضوع الدراسة - وهو رواية أحمد بن طولون - فإننا نتساءل: **إلى أىّ حد التزم زيدان بالشعارالذى رفعه عنوانا لهذه السلسلة.. وهو «روايات + تاريخ + الاسلام»؟ فهل كتب حقا رواية؟ وإذا كانت رواية.. فأين التاريخ فيها؟ وفى حالة وجود التاريخ فأين يقف هذا التاريخ من الإسلام؟**

لقد نالت روايات زيدان التاريخية من العناية ما لم تظفر به كتابات كثيرين غيره، سواء من حيث النشر أو الدراسة. وقد آن لهذه الشخصية - التى نضجت حتى احترقت، أو.. قتلت بحثا كما يقول الأسلاف - أن توفى قدرا من التقييم الموضوعى، يصل بزيدان «الظاهرة» إلى قول فصل.. ورأى أخير، لأن هناك من الشخصيات الأدبية من ينمو بشكل «واضح»، ويسد الطريق أمام كثير من البراعم الواعدة فى بستان الأدب، الذى لا يكف عطاؤه، ما بقى فى الكون ضمير ينبض.. وقلب يخفق.. وقلم يعبر.

(جـ) أعلن زيدان أنه يقدم سلسلة من «روايات تاريخ الإسلام» منذ سنة ١٨٩١ - التى نشر فيها أول رواية له وهى «ابنة المملوك». وقد صرح بهدفه من كتابة هذه السلسلة بقوله:

«وقد رأينا بالاختبار أن نشر التاريخ على أسلوب الرواية أفضل وسيلة لترغيب الناس فى مطالعته، والاستزادة منه، خصوصا لأننا نتوخى جهدنا فى أن يكون التاريخ حاكما على الرواية، لا هى عليه، كما فعل بعض كتاب الأفرنج، وفيهم من جعل غرضه الأول تأليف الرواية، وإنما جاء بالحقائق التاريخية لإلباس الرواية ثوب الحقيقة، فجره ذلك إلى التساهل فى سرد الحوادث التاريخية بما يضلل القراء. وأما نحن فالعمدة فى روايتنا على التاريخ، وإنما نأتى بحوادث الرواية تشويقا للمطالعين، فتبقى الحوادث التاريخية على حالها، وندمج فيها قصة غرامية تشوق المطالع إلى استتمام قراءتها، فيصح الاعتماد على ما يجىء فى هذه الروايات من حوادث التاريخ، مثل الاعتماد على أى كتاب من كتب التاريخ من حيث الزمان والمكان والأشخاص، إلا ما تقتضيه القصة من التوسع فى

الوصف، مما لا تأثير له على الحقيقة، بل هو يزيدها بيانا ووضوحا بما يتخلله من وصف العادات والأخلاق»[١].

(د) على هذا سوف نحاول أن نبين «منظور» الكاتب من خلال ما كتبه فى رواية «أحمد بن طولون»، لنرى إلى أى مدى التزم بالمنظور الذى جعله عنوانا لهذه السلسلة من الروايات وعددها اثنتان وعشرون رواية[٢]. كما سوف يتضح أيضا أن التعامل من خلال مصطلح «المنظور الروائى» منهجا للحكم على الرواية، يعد وسيلة جيدة لتحليل الرواية وبيان ما تدل عليه.

(٢)

بناء رواية «أحمد بن طولون»

(ا) يحاول زيدان من أجل مزيد من الإيهام بأنه يكتب «رواية تاريخية» (Historical Novel) أن يذكر – فى البداية – أسماء «أبطال الرواية» وهم:

– أحمد بن طولون	: أمير مصر
– أبو الحسن البغدادى	: من الشيعة العلوية (؟!)
– دميانة بنت مرقس	: من سراة الأقباط
– سعيد الفرغانى	: مهندس مسيحى
– أحمد المادرانى	: متولى الخراج (بمصر)
– يوحنا	: كاتب الخراج (مسيحى)
– اسطفانوس	: ابنه.. الذى يريد زواج دميانة
– زكريا	: خادم دميانة (مسيحى نوبى)

(١) جرجى زيدان: رواية الحجاج بن يوسف، ط. دار الهلال، القاهرة، ص ٥ .

(٢) روايات زيدان التاريخية هى:
المملوك الشارد – أرمانوسة المصرية – فتاة غسان – عذراء قريش –١٧ رمضان – غادة كربلاء – الحجاج ابن يوسف – فتح الأندلس – شارل وعبد الرحمن – أبو مسلم الخراسانى – العباسة أخت الرشيد – الأمين والمأمون – عروس فرغانة – أحمد بن طولون – عبد الرحمن الناصر – فتاة القيروان – صلاح الدين ومكائد الحشاشين – شجرة الدر – الانقلاب العثمانى – استبداد المماليك – أسيرة المتمهدى – محمد على.

- البطريرك ميخائيل : بطريرك الأقباط
- أبو حرملة : أمير قبيلة البجة (لا دين لـه)

وبالطبع فنحن أميل إلى نفى أن تكون (كل) هذه الشخصيات تاريخية - فباستثناء الحاكم وعامل الخراج وكاتبه والبطريرك، لا نظن أن بقية الأسماء لها أصل تاريخى. ولا قيمة لذلك ألبتة فى رواية تاريخية، ولكن زيدان يريد أن يوهم قارئه بأن كل الشخصيات ذات جذر حقيقى فى التاريخ.

الأمر الثانى: الذى يريد به أن يوهم قارئه بصدقه التاريخى، هو أربعة من المصادر كتبها فى نفس الصفحة التى كتب فيها أسماء الأبطال. وهذه الكتب يكتبها بشكل مستهتر، لأنه لا يكتب اسم الكتاب كاملا ولا اسم مؤلفه، وهذه الكتب هى:

١ - تاريخ المقريزى.
٢ - الخريدة النفيسة.
٣ - تاريخ التمدن الإسلامى (مؤلفه زيدان نفسه).
٤ - (تاريخ) بتلر.

أمر ثالث: يستخدمه من أجل تزكية الإيهام بالحسّ التاريخى، هو أنه يحدد تاريخ بدء أحداث الرواية وهو سنة ٢٦٤ للهجرة.

الأمر الرابع: هو أن زيدان يذكر داخل الرواية بعض الحقائق أو المعلومات، ويكتب فى الهامش اسم المرجع والصفحة. وقد يتوهم البعض من هذا، أن المؤلف يتصف بالأمانة والدقة. فهو مثلا فى صفحة (١١١) يذكر عن قصر يسمى «قبة الهواء» فيقول: «إنه بناء أقامه أمراء مصر على سفح المقطم بالقرب من موقع القلعة اليوم.. وكان أول من أقامها حاتم بن هرثمة فى أواخر القرن الثانى للهجرة». ثم يشير فى الهامش إلى أن هذه المعلومة مأخوذة عن الجزء الثانى من كتاب المقريزى (ص ٢٠٢).

(ب) **دعوة.. إلى علماء التاريخ**: ليس من السهل القول بصدق مزاعم زيدان فى تثبته من التاريخ أو نفى ذلك، فهذا أمر يحتاج إلى تحقيق علمى. وهنا أود أن أوجه نداء عالى الصوت إلى علماء التاريخ، لدراسة موقف زيدان من حقائق التاريخ فى رواياته. ولا شك أن تحديد حجم القدر التاريخى فى هذه الروايات.. ثم بيان مدى صحته أو

عدمها، سيحل كثيرا من الافتراضات التى يلحظها أصحاب الدراسات الأدبية، الذين وقفوا عند زيدان كثيرا. ولن يستطيع دارس أدبى أن يصدر حكما موضوعيا على «المنظور التاريخى» للكاتب إلا إذا أثبتت الدراسة العلمية موقف زيدان من التاريخ. وهأناذا أنادى.. فهل من سميع مجيب؟ اللهم بلغت.. اللهم فاشهد!!

(جـ) **ضمير (الغائب)**: هو الضمير المناسب لمثل هذا النوع من الرواية. وهذا الضمير الغائب – الذى يحكى الأحداث من بعيد، ويشرحها أحيانا، أو يعلق عليها دون أن يكون له (وجود) فعلى فى دائرة الأحداث – قد استوحاه الكاتب من «السيرة التاريخية»، وهى ضرب عريق من الكتابة عرفه التاريخ العام والأدبى، وليس من المستبعد أيضا أن يكون قد استوحاه من «الراوى الشعبى»، الذى يروى السير الشعبية أمثال: أبى زيد الهلالى وعنترة العبسى والظاهر بيبرس وغيرها. وهذا الراوى على مستوييه: الفصيح والشعبى (نموذج) قديم فى التراث العربى، وقد استفاد الكاتب من كل الإمكانات التى حققها الراوى فى مجال رواية السيرة.

نقدم هذا لندلل على أن زيدان برغم كونه يكتب «رواية» حديثة، إلا أنه لم يبعد كثيرا عن الموروث القصصى، ولم يستطع أن يتخلص من عباءة الراوى.. والقاص الشعبى.. بل الحكواتى أيضا.

(د) **دميانة.. أم أحمد بن طولون**: لا أظن أن الكاتب كان موفقا فى تسمية الرواية باسمها.. لأن ابن طولون لا يظهر – فى دائرة الأحداث – إلا للحظات برقية فى المنتصف والنهاية، فمرحلة حكم أحمد بن طولون أو شخصيته التاريخية كانت هى (المشجب) الذى علق عليه الكاتب قصة دميانة بطلة الرواية بلا منازع، فهى أول سطر فى الرواية وآخر سطر. والرواية كلها تسير خلفها مصورة كل ما حدث لها منذ الميلاد.. حتى الزواج السعيد. وهنا نشير إلى حقيقة أدبية هامة – سوف نعود إليها بالتفصيل فيما بعد – وهى أن المؤلف ضللنا كثيرا حين ذكر أنه كتب – هنا – رواية تاريخية.. لأنه كتب فى المقام الأول حكاية عاطفية.. تصور حياة فتاة مسيحية؟!

ولكن الذى يثير الإعجاب هو أن المؤلف قد اختار اسما قبطيا مصريا «كلاسيكيا» أو قديما، متداولا بشكل واسع فى ريف مصر وصعيدها. أذكر أنه فى محافظة الدقهلية

بالقرب من قرى «بلقاس» يوجد مقام لامرأة صالحة تدعى «جميانة» وليست دميانة.. (التحريف الصوتى وارد بين الدال والجيم). والأمر الغريب فى أمر هذه المرأة.. أن المسلمين والمسيحيين يحتفلون بها سويا فى نفس «المولد» الذى يقام لها. فالمسيحيون يرون أنها قديسة مسيحية.. والمسلمون يرون أنها أسلمت وهربت بدينها بعد أن طاردها أهلها لأنها أسلمت، فأخذت تجرى مستغيثة «جم يانه.. جم يانه»، وعلى هذا فهى عند المسيحيين «دميانة» وعند المسلمين «جميانة».

هذه معلومة شعبية عامة ذكرتها، فقد تكون فيها بعض دلالة على الرواية.. أو على طبيعة الشعب المصرى.

(٣)

حكاية دميانة

دميانة – هى الشخصية المحورية التى تدور حولها أحداث روايتنا هذه من الألف إلى الياء.. وكل شخصية أخرى في الرواية تقوم بدور هامشى فى تحقيق شيء تريده.. أو إنقاذها من مكروه يحيق بها.. أو مساعدتها فى أمر تريد الوصول إليه. وهى فتاة تقية نقية – كأنها السيدة مريم العذراء – وهى على النقيض من أبيها مرقس الماجن السكير الشرير. وقد ورثت التقى: عن أمها التى ماتت وهى فى المهد صبية، وعن السيدة مارية القبطية التى احتضنتها، وأوصت لها قبل أن تموت بكل ثروتها.. وهى كل مزارع قرية «طاء النمل» (بمديرية الغربية). ويحدد المؤلف أن الأحداث تبدأ بسنة ٢٦٤هـ. وحتى يبدو فى الحكاية «سر مبهم» – مثل الحكاية الشعبية – لا تعرف الفتاة شيئا عن ثروتها، ولكن يعلم بذلك اثنان، كانا على وجهى نقيض:

الأول: أبوها الشرير، الذى أراد أن يزوجها من شاب مستهتر «اسطفانوس»، لكى يقتسم وإياه الثروة.

الثانى: خادمها المخلص «العم زكريا»، الذى يمثل شخصية «التابع الأمين»، وهو «أغا» نوبى، حتى يكون أمينا على الشرف والثروة.

أستطيع أن أدعى أن تفسيرى للروايات يقوم على التفسير المعتمد على الذوق الخلاق (Sense Creative)، ذلك أن مصطلح زاوية (أو.. جانب) (Aspect) الذى استخدم عنوانا جانبيا لهذا الكتاب، يجب أن يؤخذ بعين الاعتبار، على أنه يُراد به النظر إلى الأعمال الروائية من منظور أو جانب محدد. من أجل هذا يمكن وصف الرواية على أنها عمل فلسفى، أو بمعنى آخر أنها يمكن أن تمثل فلسفة ما. وعلى هذا الأساس فإن التفسير المنطقى فى هذه الحالة لا يمكن أن يوصف بأنه مجرد عمل موضوعى.

وإذا كان هناك من يمكن أن يجادل فى هذه الفكرة السابقة، فإنه لابد من الرجوع إلى أعمال معروفة حتى يمكن إقناعهم. إن التفسير الروائى – من وجهة نظرنا – ينصب على العمل المبدع (الرواية).. وعلى ذلك تكون الرواية المرجع الأساسى لتفسيراتنا، لأن الأعمال الروائية المشكلة فى كتب، يجب ألا تحمل على أساس أنها أشياء مادية، وإنما على أنها تحمل رموزا (Symbols) ذات معنى، ولها دلالتها الخاصة بها دون غيرها. وعلى هذا يجب أن نكون قادرين على أن نفرق بين تلك النصوص الأدبية المحملة بالرموز، وبين الأعمال النقدية التى حاولت تفسيرها وفك رموزها.

إن مصطلحات مثل «الرواية» (Novel) أو «التحليل الفلسفى» (Philosophical Treatise) تحدد الفرق بين العمل الإبداعى والعمل التحليلى المفسر له، ومن هنا أعتقد أن الكتاب عندما يُصنف على أنه رواية، يتيح للقارئ قدرا كافيا من الحرية فى نقده وتفسيره وتحليله، وهذه الحرية المتاحة للقارئ الناقد تعد عملا مساويا لعملية الإبداع الأولى، وهذه الحرية المتاحة للناقد مظهر من مظاهر تصور العمل الأدبى ذاته، ويمكن استخدامها بغير شروط لنقد العمل الروائى وتفسيره.

إن الكتاب المبدعين يؤلفون الروايات، والنقاد يفسرون وينقدون هذه الأعمال الروائية، من هنا فإن ما سبق – من فصول الكتاب – يوضح أن طريقتى فى التعامل مع الروايات هى النظر إلى تلك الأعمال من وجهة نظر خاصة ومحددة، تعنى بأهم الأشياء التى يجب أن يهتم بها الناقد، فالتحليل عملية تذوق للعمل المنقود، وهذا يتم عن طريق وضع التأكيدات اللازمة ورسم العلاقات بين أجزاء العمل الأدبى. إن الجمل والعبارات التى تتضمنها لها معان فلسفية، لأن العبارة اللغوية يكون لها دلالتها وأهميتها لدى الناقد المتفلسف بشكل مختلف عما هى عليه لدى القارئ العادى، إذ أنها قد تعنى عند هذا شيئا، وتعنى عند الآخر فى نفس الوقت شيئا مختلفا عن المعنى الأول.

الفلسفة والنقد والرواية

بيتر جونز

تقديم: يشكل هـذا الفصـل الذى نترجمـه عـن النـاقـد الإنجليـزى «بيترجونـز» (Peter Jonnes) المقال الأساسى فى كتابه «الفلسفة والرواية» (Philosophy and the Novel)، حيث يمثل المقال وجهة النظر الفلسفية التى يصدر عنها الناقد فى تحليل بعض الروايات العالمية، ومنهجه فى ذلك التحليل الذى سماه «نظرية التفسير الخلاق»، وحاول من خلاله أن يدرس جوانب الرواية المختلفة باعتبارها نصا أدبيا، تلعب اللغـة الـدور الأساسى فى تشكيله. ورغم الجهد الذى بذله الكاتب فى كشف كثير من الزوايا التى تضىء دراسة الرواية، فإنه يعود فى النهاية – متواضعا – ليؤكـد أن منهجـه ليس إلا وجهـة نظـر فى التعامل مع الأعمال الروائية. ومع هذا نرى أن المقال مـازال يحمـل أسسا نقديـة صائبـة لدراسة الرواية ومحاولة التعرف عليها جماليا وفلسفيا فى آن واحـد.

بقى استدراك يجب أن ننبه إليه – من منطلق الأمانة العلمية – ه أننـا فى الغـالـب كنا نترجم رأى المؤلف كاملا، وفى بعض الفقـرات لجأنـا إلى الاختصار والتصرف فى الترجمة، حتى لا نشغل القارئ بأمور ليست أساسية فى فهـم النص.

والكتاب الذى نترجم عنه من منشورات جامعة أكسفورد سنـة ١٩٧٥ . والفصل الذى نترجمه بعنوان: Philosophy, Criticism and Novel

* * *

الفلسفة والنقد والرواية

عندما نتعرض لمعالم نظرية التفسير الخلاق بالنسبة للرواية، نلاحـظ أن عـددا كبيـرا من الأعمال الروائية يفسر تفسيرات عدة ومختلفة فى آنٍ واحد . فمـا السر فى ذلك؟ وماذا نعنى حينما نقول إننا فهمنا رواية؟ ثم أخيرا.. ماذا نتعلم مـن الروايـة؟.

يجيب عن شخصياته بنفسه، كانت الشخصيات عند شكسبير تتقدم إلى المسرح عارضة كل الأسئلة الممكنة، وكان ينبغى أن تجيب عليها لنفسها. إننا نجد عند تشوسر أساسا ثابتا للشخصية، بينما عند شكسبير بناء وهدم لعناصر الشخصية دائميْن، حيث نجد تخسرا لكل جزئية فى الكتلة باتساقها أو تعارضها المتبادل مع العناصر الأخرى التى تحتك بها. وإلى أن تتم التجربة فنحن لا نعلم النتيجة والتحول الذى سوف تأخذه الشخصية فى ظروفها الجديدة.

هذه الرؤية للشخصية – التى ضاعتْ من الرواية كلية – واحدة مما يجب على الروائى الثورى استعادته، إذ ينبغى عليه ألا يخشى الواقع ويجفل من تصوير الإنسان الكامل. إن مهمته هذه، هى المهمة التى يمرُّ بعيدا عنها الروائيون البرجوازيون، وهى أن يخلق بجهوده الفنية الإنسان النموذجى (the typical man) بطل عصرنا، وبهذه الطريقة يصبح كما قال عنه ستالين «مهندس الروح البشرية»[1].

* * *

(١) نشرت هذه المقالة المترجمة فى مجلة «الأقلام» العراقية – بغداد، أغسطس ١٩٧٦ .

الحياة الحديثة من خلال نمو الاتصال السريع أرضا وجوا، من خلال السينما واللاسلكى والتليفزيون، ومن خلال إمكانية الحياة فى بيوت انتفى فيها العمل الوضيع، ولكنه لا يستطيع الاستفادة من هذه الأشياء إلا قلة قليلة، هم سادة العالم الرأسمالى الذين يستطيعون أن يستخدموا الابتكارات العديدة للحياة الحديثة، بل فى تدميرها تدميرا كاملا.

إن شعور الإنسان فى الهند والصين والرغبة فى الاستمتاع بالحياة، قد تكون بنفس القدر الذى عليه الإنجليزى والفرنسى وأوسع. وهذا الشعور يجب أن يترجم إلى فعل، إلى جهد مؤثر لخلق عالم جديد، لإيجاد مساحة جديدة للحرية الإنسانية.

وهنا يصبح السؤال: **ما طبيعة الرجال والنساء الذين ينبغى أن تصورهم رواياتنا؟** وكيف ينبغي أن نرى الكائنات في حركتها، وممن نستلهم المساعدة؟ **إن الواقعية الجديدة** يجب أن تتسلم المهمة من حيث تركتها الواقعية البرجوازية. إن تقدم الانسان ليس فى موقف النقد فقط أو فى حربه البائسة مع المجتمع الذى لا يستطيع أن يتكيف معه كفرد، **ولكن عليها أن تقدم الإنسان فى محاولته ليصبح سيد حياته، ذلك الإنسان المنسجم مع تيار التاريخ والقادر على أن يصبح مالك مصيره. وهذا يعنى أن البطولة ينبغى أن تعود ثانية إلى الرواية لتعود لها شخصيتها الملحمية.** ويعطينا هازلت فى سياق مقارنته بين شخصيات شكسبير وتشوسر فهما واضحا للطريقة، التى يصور بها الروائى ذو الرؤية الواقعية الناس (الشخصيات):

«إن شخصيات تشوسر متميزة عن بعضها بوضوح، ولكنها قليلة التباين لدرجة أن وظائفها يمكن أن تكون متماثلة، فهى مستقلة وإن كانت متحدة الشكل. ولا نستطيع أن نأخذ عنها فكرة معينة من البداية إلى النهاية، فهى لا توضع تحت أضواء مختلفة، كما أن سماتها المتوارية لا تظهر فى مواقف جديدة، وتظهر كأنها صور أدبية أو دراسات نفسية بملامحها المتباينة المصورة بصدق وتمسك بالقواعد لا يتخيل، ولكنها تبقى على نفس الاتجاه والجو الثابت. وأما عند شكسبير فالشخصيات تاريخية حقيقية لا تقل صدقا وسلامة، وتقدم وهى تعمل، بينما يظهر أمامنا كل عرق وكل عضلة فيها وهى تؤدى صراعها مع الآخرين، بكل ما يستتبع ذلك من انهيار وتعارض وشدة تنوع من نور وظلال. وإذا كانت شخصيات تشوسر قصصية (narrative)فإن شخصيات شكسبير درامية (dramatic). بينما شخصيات ميلتون ملحمية (epic). إن تشوسر قص علينا حكايته كما رأى، بحيث تصبح القصة قادرة على أن تفى لهدف معين، وبينما كان تشوسر

ومع كتّاب مثل ويلز ولورنس وهسكلى سوف نجد مستوى أدنى، وشخصيات مثل كيس وسمتر بولى وغيرهما، لا تزيد عن كونها انعكاسات مثالية لشخصية كاتبها، وما تملكه من إثارة للعطف يأتى من نفس السبيل. إن هسكلى فيما أعتقد يشبه ويلز إلى حد كبير، فله نفس الحماسة للأفكار التى تعطى حيوية للكتابة، والتى لا تستطيع أن تستمدها من الشخصيات بمفردها، وله نفس الاهتمام بالعلم ونفس العجز عن الوصول إلى نتيجة مقنعة لحقائق الحياة الشاقة فى العالم المعاصر. إنه ما كان سيصبح ويلز فى الحقيقة لو أنه ذهب إلى أتون أو إكسفورد بدلا من مدرسة بروملى للنحو وساوث كنجتون.

ونصيب لورنس من الاعتبار كروائى ضئيل، فإنه بعد بدايته الممتازة فى «قوس قزح» ترك كتابةالرواية تماما إلى تلك القصائد الجميلة المبهمة التى كتبها بالنثر، المستمدة من قصصه وحكاياته، حيث لا نجد فيها رجالا ونساءً أحياء، وإنما حالات مزاجية بسيطة. وعندما نقارن على سبيل المثال رواية «قوس قزح» بتاليتها المثيرة للأسى «نساء عاشقات» (Women in Love) فمن ذا الذى يصدق أن ما فى الرواية الثانية من مجردات لها أى علاقة على الإطلاق بالشقيقات الملتهبات العاطفة فى الرواية الأولى؟ وإلى أى مدى سوف نجد موضوع الحب والزواج المبكر فى قوس قزح باهتا لا حياة فيه، حين نقارنه بمعالجة تولستوى لنفس الموضوع فى زواج ليفين ويتى. لقد حدث شىء ما بالنسبة للروائى الحديث ليست فيما أظن فى لحظة التنبؤ الفوضوى عن البدائى، ولكنه كان فى الحقيقة الكاتب الذى يتذوق الريف وجمال الأرض الإنجليزية. ولا يستطيع المرء على كل حال أن يتعاطف مع الريف والأرض الإنجليزية، إذا كان عاجزا عن رؤية أن هذه الأرض ليست حرة، وأن التراث الإنجليزى يشوه إلى حد كبير على يد قلة من الجهلة والملاك معدومى الضمير. إن هاردى كان يملك القدرة ليرى ذلك، ولكن لورنس لم يكن يملك ذلك، لذا فرغم أن لورنس كتب لغة أفضل فإن رؤية هاردى للريف الإنجليزى كانت أكثر إثارة للإعجاب.

إن المهمة الرئيسية للروائى الإنجليزى أن يُعيد الإنسان إلى المكان الذى ينتمى إليه فى الرواية، أن يضعه فى صورة كاملة للإنسان، أى يفهم ويعيد خلق كل وجه لشخصية الإنسان المعاصر خلقا خياليا. إن شعور الإنسان ينطلق حرا من الأغلال التى يفرضها عليه المجتمع الرأسمالى، ومن الأفضل أن تستخدم الفرص المدهشة التى توفرها

سوف يعترض أكثر من قارىء على هذه المناقشة بحجة أن التعميمات، وكانت مسرفة جدا. ولكن ألا نملك حقا كتابة مبدعة (لخلق الشخصية الإنسانية خلقا خياليا في صورة سامية) في رواية «يولسيس» أو طريق «سوان»؟ ألم ينجح ويلز في كتاباته المبكرة رغم كل إنكاره المتواضع في خلق الشخصية، وكذلك نفس الأمر بالنسبة للورنس وهسكلي؟

إن شخصية بلوم حقيقة شخصية إنسانية، ولكنه الشخصية الوحيدة في يولسيس، ولا يملك ديدا لوس حياة بشرية أكثر من مارلو الذى خلقه كونراد. وشخصيات دبلن المتنوعة في «أوديسا» اليوم، هي ببساطة بقايا معارف الكاتب نفسه، حيث نجد تصويرا جيدا وتحليلا ذكيا، ولكننا لا نجد شخصيات مبتدعة، وبلوم نفسه هل هو صورة للإنسان حقا؟ لعله كان يمثل تسعين في المائة (٩٠٪) من الإنسان مصورا فوتوغرافيا أكثر منه متخيلا أدبيا، ولكنه ليس بالتأكيد ما يريدنا المؤلف أن نعتقده عنه كإنسان مطلق، يصبح رمزا لكل الرجال المتألمين في القرن العشرين. إن بورفارد وبورشيه - كروائيين واقعيين - كانا أيضا حريصين على أن يقدما صورة بلوم الفرنسية، وقد أصابهما التوفيق أكثر في أعادة خلق صورة بطولية «للرجل البسيط» الذى نسمع عنه كثيرا اليوم. ولكن ذلك ليس تماما بالضبط، إن فلوبير لم يعرف شيئا عن الاكتشاف النفسي الحديث عن اللاشعور، بينما عرف جويس ذلك، ولا يسعف المرء فهمه ليقرر أن ذلك ميزة بالنسبة له. إن فلوبير وإن حُرم من اكتشافات فرويد الجديدة، فقد قرأ على الأقل رابليه واستمتع به، إن لم يكن يملك سوى كراهية الجزويت.

ولا يستطيع بروست - فيما أرى - أن يدَّعى لنفسه نجاحا أكبر من جُويس، حقا إنه كان يفهم الرجال والنساء بصورة أفضل، ولكن هذه الأشباح المنهوكة القوى في صالونات باريس ليست إلا ظلالا فقط. ويعتقد بعض النقاد أن بروست ليس روائيا، ولكنه كاتب مقال ونموذج جديد لمونتين. وفي هذه بعض الحقيقة إذا تغاضبنا عن المقارنة بمونتين. إن بروست لا يمكن أن يحتل مكانة بين الروائين العظام، لأنه يفتقد أهم ميزة للروائي. إنه لم يخبر الحياة بقوة بدرجة تجعله يستطيع أن يترك الناس (في الرواية) تعيش حياتها الخاصة كاملة، بحيث تستطيع أن تسأل أى سؤال عنهم وتجد إجابة بالضرورة.

وهكذا فإن الملك والوغد، قد توفيا فى روايتنا الحديثة، **فلم تعد الشخصية موجودة إلا فى شرائح لا يمكن رؤيتها سوى بالمجهر.** وهذه الشرائح البشرية تثير حب استطلاعنا بصورة زائدة دوما، وتكون شيقة أو جميلة، بيد أنها ليست لرجال ونساء أحياء. **إن تحطيم الشخصية بطريقة آلية فى جزء من شعورها، قد قوض بناء الرواية وحطم شخصيتها الملحمية،** فلم يعد الإنسان إرادة فردانية تصارع إرادات وشخصيات أخرى، لذلك يجب أن يتوارى فى هذه الأيام كل صراع وراء الصراعات الاجتماعية الرهيبة التى تهز الحياة الحديثة وتحولها، بينما يختفى هذا الصراع من الرواية، ليحل محله الصراعات الشخصية والعلاقات الجنسية المحرمة أو المناقشة المجردة.

وتنهار النظرة الفلسفية الواحدة التى اعتنقت ببعض النجاح من عصر النهضة حتى كانط (kant)، من القرن السادس عشر إلى القرن الثامن عشر، فقد حدث تصدع كامل لأى نظرة عالمية واحدية، حدث انتقاء فلسفى من أشباه الفلسفة المتفسخة عند نيتشه وبرجسون والغموض الجنسى عند فرويد، والمثالية الفردية للمدارس الكانطية الجديدة المتعددة، ثم رفض العقل البشرى فى النهاية لكل ذلك، وهذه فى حد ذاتها انعكاس للآلام البائسة للثورة السياسية المضادة. لقد بدأت حضارتنا بأرشميدس ورابليه ومونتين، وتنتهى بالعودة إلى سمة العصور الوسطى فى التعصب للدم والسلالة مع إبهام دينى وجنسى فى آراء شبلنجر وأوثمان سبان وفرويد وغيرهم، وأول إعلان عظيم لاستقلال الفرد لا يزيد فى عصرنا عن إعلان بموت الفرد باسم قداسة الفردية.

ولا يمكن أن نجد تعبيرا حرا كاملا عن الشخصية الإنسانية فى غياب رؤية عالمية وفهم للحياة، فالرواية لا تستطيع أن تجد حياة جديدة، لأن الإنسان لا يمكن أن يولد من جديد إلا إذا وجدت مثل هذه الرؤية، التى لا يمكن إلا أن تكون رؤية المادية الجدلية (the outlook of dialectiical materialism) التى ستولد فى الفن واقعية اشتراكيةجديدة. لقد كتب ماركس وأنجلز فى كتابهما «العائلة المقدسة» الذى يعود إلى سنة ١٨٤٤ ، وذكرا أن الإنسانية اليوم لا معنى لها بغير الاشتراكية. «وإذا كان الإنسان يبنى معرفته وتصوره من عالم الحس ومن تجاربه المحسوسة فإنه يستتبع ذلك ضرورة تنظيم العالم التجريبى، وعليه أن يجرب ما هو إنسانى حقا فيه، وأن يألف معرفة نفسه كائنا إنسانيا. وقد عبرت الاشتراكية الإنجليزية والفرنسية إلى جانب الشيوعية عن هذا التوافق بين الإنسانية والمادية فى دنيا التجربة».

أو رجل الأعمال الصغير لم يكونا مجهولين لدى الواقعيين العظام. ولكن الرغبة وحدها حاولت أن تصور أمثال بعض رجال الاقتصاد الكبار، بيد أن الفنان بصفة عامة قد فر بعيدا عن هذا النموذج كما لو كان شيطانا.

إن فنان عصر النهضة لم يجفل من تصوير شخصية الوغد (villain). وكان على شكسبير أن يقول إن **الحياة ناقصة بدون الأوغاد**، وسوف يكون من غير الحق تخيل أن الوغد إنسان سلبى، وأنه لا يملك أى ملامح إيجابية، وأنه لا يزيد عن كونه تجسيدا رمزيا للشر. وفى الحقيقة إن الرأسماليين المحدثين لا يشبهون مغامرى عصر النهضة إلا بطريقة سطحية، فبينما كان الأخير عنيفا ولكن فى الخفاء، أو يتخلى عن العنف والقسوة كلية لوكلائه. وبينما كان أمير عصر النهضة شهوانيا مسرفا بطريقة فجة، كأنه يستكشف الحياة فى الجسد البشرى، فإن الثرى الحديث (modern plutocrat) يميل إلى أكثر الدسائس الخفية، وألاعيبه أقرب إلى أن تكون عروض حماقات.

ولكن هناك رجالا جديرين بالاعتبار بين الأثرياء، فكان رودز شخص محترم مثلما كان كريها، ونورثكليف كان عبقريا بقدر ما كان مجنونا. ولا تستطيع أن تفصل هؤلاء الناس عن كثير من شعر الحياة الحديثة، ومن ضعف الحالة التى جعلت من الممكن لصحيفة حديثة أن تعطينا صورة لملك يموت فى حالة إطلاق القاتل لرصاصته تقريبا، وتضحيات الرجال والنساء الملتهبة من أجل قضايا سامية ترتبط بحياة الأثرياء كذلك.

وهؤلاء لا يجدون لهم مكانا فى الأدب الخيالى رغم كل ذلك، فالكاتب يجفل منهم خوفا من القوى الرهيبة التى ستنطلق غير مبالية فى صحفاته - إذا ما حاول أن يعيد خلق مثل هذه الشخصية فى الفن القصصى؛ لذلك كان من الأفضل الأخذ بعالم سوان الهادىء: الحدائق والصالونات والمحادثات الطويلة والتحليل الرشيق للمشاعر، والارتقاء الأكثر رقيا للجسد والروح. وهذا فى الحقيقة تصوير لعالم الأثرياء - الذين يملكون حياة الأمم، ويتحكمون فى قدر حضارات عظيمة - ولكنه تصوير معزول بطريقة رقيقة، راقية، بعيدة كل البعد عن العالم الذى خلقه سوان من الدوقة ومسيو دى شارلوس، لدرجة أننا نستطيع تجاهل هذا العالم مطمئنين.

ولا تتخيل أن هذه دعوتى للعالِم ليعترف به كـ «موضوع»، كما اعترف دى جونكورت بالممثلة، وزولا بالسلخانة، وأرنولد بنت بالفندق الفخم. فالعالِم ليس موضوعا، ولكنه نموذج للإنسان الذى يخلق العقل الذى يُوصِّل إلى الفن العظيم، وهو جزء من حياة الإنسان، وليست هناك صورة ممكنة لحياة الإنسان فى العصر الحديث تتجاهله كلية.

ويوجد سببان يُبرران لم كان هذا النوع من البشر – وهو واحد من القوى الخالقة الحقيقية لعصرنا – قَد تُجوهل من الروائى؟ السبب الأول أن الروائى نفسه جاهل للعلم، منفصل ومنعزل عن عقيدة الخلق العلمى فى هذا العالم ذى التخصص الضيق والمقسم للعمل، لذا فإن هذا المجال الحى للشخصية الإنسانية يظل كلية كتابا مغلقا بالنسبة للروائى. والسبب الثانى يكمن فى أن ظروف الحياة الاجتماعية تمنع الروائى من اكتشاف الشخصية العلمية، فالعلم واحد من القوى الخلاقة لعالمنا، والتى ماتزال تستعبده وتفسده أيضا، لذلك فإنه ينبغى علينا أن نطلب من أديب واقعى شجاع أن يصور العالِم فى القرن التاسع عشر، ذلك (الأديب) الذى عليه أن يختار – دون خوف – عقيدته بشجاعة، وأن يعرف أضرار هذا التجاهل، كما أن عليه أن يفضح الفساد الاقتصادى، وأن يعرف أضرار هذا التجاهل. وفى أيامنا هذه فإن عليه أكثر من ذلك أن يكون مستعدا ليبين كيف أن المجتمع يوظف العلم لتدمير العلم نفسه (أحيانا).

وقد سبق أن ذكرتُ أن الروائى قد تجاهل نموذجا آخر، لا يقل أهمية خلال هذا القرن فى تطور الشخصية الإنسانية بأى معنى. ففى كل المحاولات الجديرة بالاعتبار خلال القرنين التاسع عشر والعشرين سوف تبحث عبثا عن صورة رجل الأعمال العظيم، ذلك الرجل الذى ينظم بناء طرق المواصلات، والذى يصنع الصلب ويستخرج الماس من أرض أفريقيا، ويشق الترع عبر الطرق الصعبة والصحراء لتصب فى المحيط. وربما كان روائيو القرن التاسع عشر غير واعين بهذا جيدا، وكان الرجل الذى يعد فى مجال الأعمال قبل سنى ١٨٧٠ هو رجل المال (Banker) وقد تعامل معه بلزاك بإخلاص. أما رجل الصناعة (manufacturer) فكان بالفعل رجلا صغيرا، ولم يكن قد حدد لنفسه هو وخطيبته أمر حكم العالم بعد. حقيقة إن هذا الرجل الصناعى الصغير،

ولكنه يصرح أنه ربما صورها لأنه رجل أدب «يستهوينى الناس والرعاع إن شئت – كأنهم وطن مجهول لم يكتشف بعد، فيه شيء «مثير» يبحث عنه الرحالة ويتحملون من أجله ألوانا من المعاناة فى أرض بعيدة». وبالنسبة لمعظم الكتاب فإن الطبقة العاملة لا يزال لها مجرد هذا الانجذاب «المثير» بغض النظر عن حقيقة أنه يستحيل خلق شخصية إنسانية من وجهة نظر كهذه. وباستثناء نادر لواحد أو اثنين (مثل مارك راثر فورد على سبيل المثال)، فإن الروائى لم ينجح فى تصوير مقنع لرجال أو نساء من الطبقة العاملة. وبسبب من هذه الصعوبة فى كسر الحاجز بين «الأمتين» (الطبقة البرجوازية والعاملة) فإنه ينـدر حتى أن يحاول الروائى ذلك.

بيد أن الأكثر وضوحا من ذلك أن هناك نموذجين آخرين للإنسان قد استبعدهما الروائى البرجوازى من الأدب الخيالى، وهذان النموذجان قد لعبا دورا خطيرا فى تاريخ المجتمع البرجوازى وهما: العالم (scientist) والزعيم الرأسمالى (captalistleader) ذلك المليونير الذى يعد حاكم حياتنا الحديثة.

ويعد أرشميدس، وجاليليو، ونيوتن، ولافوازيه، ودارون، وفاراداى، وباستير، وكلارك ماكسويل من أشهر علماء العالم، وأربعة منهم إنجليز، بل إن ثلاثة منهم من رجال القرن التاسع عشر، وكان بعضهم صديقا حميما لكل من ساوثى، وكلوريدج، ووردز ويرث، والروائية ماريا إدجورث. وكان يمكن أن يوجد بعض الإنجليز القلائل المهتمين بالكيمائى دكتور جوزيف برسيلى، الذى لم يحصل على مقدمة فى كتاب جيد يترجم له.

ويمكنك أن تبحث عبثاً فى الأعمال الحقيقية للروائيين المجيدين للقرن التاسع عشر، لأن مثل هذه المعرفة تدل على أن وجود العالم يعنى أن الإنسان أكثر أهمية من وجود مرحاض عام، نافع وضرورى، على الرغم من أن المقارنة غير سارة. إن العالِم **والزعيم الرأسمالى، مازال كلاهما بعيدا عن مجال الأدب، حتى فى أيامنا هذه بعد أن عُرف العلم تماما، واحتل المرحاض مكانه المشرِّف فى الأدب، فإنه لا يتحقق معرفة بحق العالِم ليحتل مكانه – على الأقل فى بار مع بغى وممثلة كموضوع للفن – سوى عند كتاب الدرجة الثانية فقط.**

إن البطل فى روايات الفترة العظيمة للقرن التاسع عشر، نجده -فى الغالب- رجلا صغيرا فى صراع مع المجتمع الذى يهزمه أو يقهره فى النهاية، وهذا وحده بطل ستندال، وهو الذى يحتل مكان الصدارة دائما عند بلزاك، كما أنه الشخصية الرئيسية فى كل رواية روسية تقريبا، وتستطيع أن تجده فى الأدب الإنجليزى من بنديتس إلى ريتشارد فيفرل، وأرنست بونتفكس. و «جود» هذا الشاب المتمرد، المثالى، ملتهب العاطفة، الحزين، هو الفرد الذى لا يقدر أن يتلاءم مع المجتمع الذى يرضى بالأنانية عقيدة. ويبدو أن **هذا القرن قد عرف شكلين من الأنانية: شكل مقدس، وآخر مدنس (profane)**، ولم يكن أمام مقدسى الأنانية سوى اليأس والنفاق وتحكيم الإرادة وضياع الإيمان فى النهاية.

هذا البطل الشبابى كان يمثل – بشكل مؤكد – شباب الكاتب نفسه، أو مرحلة من نضاله الشخصى ضد المجتمع الذى لم يتقبل إنسانيته، كما لم يستطع أن يتقبل آراءه فى السعادة الشخصية والملكية وفى العلاقات بين الجنسين. ورسائل فلوبير مفعمة بكراهية شديدة واحتقار للمجتمع البرجوازى الذى يرغم الفنان على التكييف مع كل فكرة من مثله الكريهة غير الجديرة بالاحترام، والمؤسسة على الجهل والمدعمة بأساس صلب من المال. وقد رأى فلوبير وزملاؤه المثقفون – ومن بينهم أفضل مفكرى القرن التاسع عشر وأكثرهم شرفا – أن **أساس كل شر اجتماعى يرجع إلى التعليم الإلزامى وحق الانتخاب العام**، فالأول كان يعنى بالنسبة لديهم تعليما يسير وفق المثل البرجوازية، بينما يرتبط الثانى فى أذهانهم بالاستفتاء العام الذى ثبت أقدام الدكتاتورية البرجوازية لنابليون الصغير.

ورد الفعل ضد رتابة الحياة فى المجتمع الرأسمالى ووضاعتها – فى القرن التاسع عشر – قد منعت الروائى من فهم رؤية مثيرة من أعظم إنجازات الحياة البشرية فى هذا القرن، ذلك الذى كان ينبغى عليه معرفته، وتجاهله كلية بالطبيعة – وهو الطبقة العاملة (working class)، ذلك أن **الروائى لم يتصل بالعامل، ولم يبحث عنه، كما لو كان مواطنا غريبا أو من سكان عالم غير مفهوم**. وأخيرا بدأ الجهد الجاد الصعب فى اكتشاف هذا العالم بعد كميونة باريس فقط. ويذكر أدموند دى جونكور صراحة، أنه يحس كأنه مخبر بوليس حينما كان يجمع عناصر رواية «الحياة الدنيا» (low life).

عليه الرغبة القدرية لكتابة رواية «تاريخ الأسرة»، التى دمرت عمله المبكر بتكملتين، وبالمثل فإنه كتب واحدة من الروايات الجيدة قبل الحرب الإنجليزية حول سيدين عجوزين، تعرف عليهما فى بوتريز، ثم بدأ فى الكتابة حول صاحب جريدة وفندق وبيت دعارة وغير ذلك (وإن لم يختلف فى هذا – بالضرورة عن روائيين آخرين).

وكان فنانو الجون كورتز (The Goncourls) حريصين على ذلك، ولا يزال ممكنا قراءة أعمالهم بشىء من المتعة. وكان زولا يملك حيوية وقدرة على الخلق عبقرية، لذلك فإن رواياته لا تزال مقروءة أيضا بسبب حرارة العاطفة التى فيها. وهناك آلاف من الدراسات «الواقعية» كتبت حول أناس ليسوا فنانين أو رجال عاطفة وعباقرة، ومع ذلك فإنها تقرأ شعبيا إلى اليوم.

إن الروائى الحديث فى تخليه عن خلق الشخصية أو البطل، من أجل مهمة تصوير الناس العاديين فى ظروف عادية، قد تخلى عن الواقعية وعن الحياة نفسها. وهذا حقيقى ليس بشأن الواقعيّين الملتزمين للمدرسة «الموضوعية» فحسب، ولكن بشأن الروائيين من أصحاب التحليل النفسى الذاتى الخالص أيضا.

وبالفعل فإن الأخيرين (أصحاب المدرسة النفسية) يستطيعون أن ينسبوا إلى أنفسهم الفضل فى تفريغ الشخصية من كل معنى، حتى لو كان ذلك فى بعض الأحيان بطريقة رائعة موهوبة، ذلك أن جيمس جويس حريص على تصوير الإنسان العادى، حتى إنه كان يختار أكثر «الرجال» عادية- وهو الرجل الذى يستطيع أن يجده فى مدينة دبلن فى ظروف «عادية»، لدرجة أنه يقدم بطله وهو جالس على مقعد المرحاض.

إن هذا تأثير رفض الإنسانية فى تقاليد الأدب الغربى عامة، وفى الحقيقة فإنه رفض للرؤية العادية التى يعطيها لنا الأدب العالمى ككل، لأن الشرق له إنسانيته أيضا. إن وجهة النظر الحديثة فى قضية الخلق الفنى تقوم على عزل الحياة عن الواقع (reality) من خلال تحطيم الزمان والمنطق الداخلى للأحداث، فيضيع فى النهاية التفاعل المشترك بين الشخصيات والعالم الخارجى، وهذه وجهة نظر تؤدى إلى قتل الخلق الفنى بإنكار الشخصية التاريخية للإنسان. وبالفعل فإن البرجوازية لا تستطيع أن تواصل قبولها للإنسان فى الزمان، وهو يتحرك فى العالم متغيرا به ومغيرا إياه، ذلك الإنسان التاريخى الذى يخلق نفسه دائما – لأن هذا القبول يتضمن إدانة للعالم البرجوازى، واعترافا بالمصير التاريخى للرأسمالية، والقوى العاملة فى المجتمع التى سوف تغيره.

ولن أطيل – حتى لا أحول بين القارىء ونص الناقد – وإنما أشير فى النهاية إلى أن هذا الكتاب صدر فى لندن سنى ١٩٣٧ بعنوان:

The novel and the people By: Ralph Fox

والفصل الثامن الذى نترجمه بعنوان: Death of the Hero

* * *

موت البطل فى الرواية

يبدو أنه ابتذال غير ضرورى، حين نؤكد أن الرواية ينبغى أن تهتم أساسا بخلق الشخصية. ومن سوء الحظ، فإن هذا الأمر لا يمثل – فيها عدا الشعور الرسمى – الاهتمام الرئيسى للروائيين المحدثين. فالروايات تهتم اليوم بكل شىء تقريبا عدا الشخصية الإنسانية. وبعض الروائيين مثل السيد هسكلى يهتمون بدائرة المعارف البريطانية، والأشياء الغريبة الخاصة بمعارف الفرد الذاتية، وآخرون مثل د. هـ. لورنس يهتمون بشكل واضح بوصف الحالة النفسية للكاتب، بينما آخرون يشغلون بالمناقشات السياسية مثل معظم أعمال هـ. جـ. ويلز، أو بالنقد الاجتماعى المعتدل مثل مئات الكتب لتوم، وجان، وإملى، وهاردى. (وبالتأكيد فإن التغير الاجتماعى يكون الفكرة الرئيسية للروائى، وقد أنتج بالفعل بعض الروايات العظمى عالميا. والناقد – رغم كونه فوق الجميع، فإن هذا لا يعفيه من واجب جعل الشخصية الإنسانية مركز عمله).

لقد اختفت الشخصية الإنسانية من ا لرواية المعاصرة، واختفى معها «البطل» (hero). وعملية قتل البطل كان لا مفر منها فى تطور رواية القرن التاسع عشر، بسبب تدهور الواقعية. إن فلوبير عند كتابته لرواية «مدام بوفارى» كان لا يزال مهتما بشخصية المرأة نفسها بالدرجة الأولى، لذلك فإن طريقته فى الخلق جعلته يمد طاقته كلما استطاع، لرسم صورة كاملة لأقليم نورمان بنفس القدر الذى اهتم فيه بشخصية إيما. ولكن ذى جونكرت كان قد فكر بالفعل فى شروط كتابة الرواية حول خشبة المسرح والمستشفى وبيت الدعارة أكثر من اهتمامه بالبشر. كذلك استمر زولا يواصل الاهتمام فى رواياته بالحرب والمال والدعارة والشرف وأسواق باريس وما إلى ذلك. وكتب أرنولد بنت – التلميذ المخلص للواقعية الفرنسية – رواية ممتازة عن والده وعن شبابه، ومن ثم سيطرت

موت البطل فى الروايـة

رالف فوكس

تقديم: هذه المقالة - تُشكل أحد الفصول الهامة لكتاب «رالف فوكس»، الذى يأخذ أهمية خاصة من زاويتين:

الأولى: إن مؤلفة قد أثر كثيرا على بعض رواد النقد الواقعى فى الوطن العربى، الذين كانوا يركزون على المضمون الاجتماعى للأدب وضرورة إسهامه فى صنع المجتمع والإنسان.

الثانية: هذا الكتاب يعد من البدايات المبكرة التى تمثل وجهة نظر نقدية ماركسية بالنسبة لنقد الرواية. ومن المعروف أن النقد الأيديولوجى كان يعتمد كثيرا على مجال الرواية، باعتبارها من أكثر الأنواع طواعية للحديث عن علاقة الأدب بالمجتمع. وسوف نجد فى هذه المقالة ما يؤكد ذلك.

وما أود الإشارة إليه - أيضا - أن الكتاب لا يزال من الكتب الهامة فى نقد الرواية، ولا أدل على ذلك من هذا الفصل الذى نقدمه منه، حيث يبين أن الروائى الحديث فى تخليه عن خلق شخصية (البطل) - من أجل تصوير الناس العاديين فى ظروف عادية- قد تخلى عن الواقعية، وعن الحياة نفسها، وأن عزل الحياة فى الرواية عن الواقع إنكار للتفاعل بين الشخصيات والعالم الخارجى، مما يؤدى إلى قتل الخلق الفنى بإنكار الشخصية التاريخية للإنسان. ويؤكد أن المهمة الرئيسية للروائى هى إعادة الإنسان إلى المكان الذى ينتمى إليه فى الرواية، وأن يضعه فى صورة كاملة للإنسان المعاصر فى محاولته ليصبح سيّد حياته ومالك مصيره، وأن البطولة يجب أن تعود إلى الرواية لتعود لها شخصيتها الملحمية.

ونستطيع القول - بصفة عامة - أن الناقد يلح مؤكدا المبدأ الجمالى - الذى تقوم عليه الرواية، بل الفن القصصى عموما - وهو مبدأ «خلق الشخصية»، ذلك أن الرواية بلا شخصية إنسانية - تصبح نثرًا بلا روح أو ثرثرة بلا جدوى.

إن «الرواية الأمريكية» عبارة نستخدمها دون تمييز تقريبا، إذا كنا سوف نتبع ريتشارد شيس، ونميز بين الرواية الأمريكية والرومانس الأمريكى (فالرومانس كان شكلا أكثر خصوبة وأدق تعبيراً عن الخيال الأمريكى)، فربما نكتشف أننا قد أوضحنا خلطا نقديا مفجعا، وهو خلط هاوثورن فى تقديمه لرواية «بيت الجمالونات السبع».

وبينما كان يوجد تقليد حقيقى للرواية الساخرة فى روسيا (وهو تقليد يمثله جُوجُول وجونكروف وساليتكوف وتورجنيف وتشيكوف، فإن الأعمال العظيمة لديستوفكى وتولستوى تنتمى إلى الأدب الذى يسميه فورستر «فن القصص التنبؤى» (Prophetic Fiction)– ولعلها كانت روايات، ولكنها ليست روايات تنتمى إلى نوع دون كيشوت بالمعنى الحقيقى. وكما يقول فورستر فإن المرء يحتاج إلى نوع مختلف من الأدوات ليفحص مثل هذه القصص، وكذلك الحال فى كثير من الروايات الإنجليزية والفرنسية فى قرننا الحالى. ونظرية برونتيير فى نشأة الأنواع خاطئة، إذ أنها خلطت بين النشأة والتطور، ولكن الأنواع تتغير. وكما نمت الرواية من الرومانس خلال الاتجاه والأسلوب الساخرين، وهو ما نسميه بالواقعية – وكما أن رؤيتنا للواقع قد تغيرت، وكما رسخت قدم الفن القصصى الساخر، الذى صور المفارقة بين المظهر والحقيقة، فإن الرواية قد أصبحت شيئا جديدا على يد الكتاب المعاصرين[1].

* * *

(١) نشرت هذه المقالة المترجمة فى مجلة «الأقلام» بغداد، ديسمبر (كانون الأول) ١٩٧٦ العدد (٣) السنة (١٢).

فنية، كان الروائيون الأوائل يرونها خاصة بالشعر وحده. وكان نموذج الروائيين الأول هو أن يبدأوا بالتقليد الساخر للرومانس، وينتهوا واقعيين، فالنموذج الذى يصبح أكثر وضوحا بعد عام ١٩٠٠ هو قلب لنموذج سرفانتس قلباً غريباً: فيبدأ جويس ومان مثلا بالواقعية، وينتهيان بالأسطورة الشعرية.

وكما كانت الواقعية تسخر من الرومانس استدار كتاب الرواية الجديدة ليسخروا من أساليب الروايات الواقعية نفسها. وعبارات بروست الساخرة عن أسلافه من الروائيين، وتصويره الساخر للروائى الواقعى – الذى يجيب على سؤال بشأن بعده البارد عما يخلقه بقوله «إنى ألاحظ!» (J'observe!) – كل ذلك مثال، كتقليد جويس الهزلى للواقعية التصويرية فى فصل «أثاكا» فى رواية «عوليس».

ولستُ أحاول هنا أن أوحى بأنه فى بداية القرن العشرين أتمت الرواية دورة كاملة، فذلك بعيد عن الحقيقة، إن الموضوع الساخر للرواية (وهو يتطابق مع متغيرات معينة فى النظام الاجتماعى والعلم والفلسفة) قد ترك آثاراً لا تُمحى على طبيعة الرواية: فمارسيل عند بروست ينتقل من مرحلة الأسماء إلى مرحلة الأشياء، ويولسيس عند جويس يقيم فى مدينة حديثة، كما أن استخدام جيمس للأسطورة فى حد ذاته استخدام ساخر.

ولكن إذا كنا سنعالج الأشكال المختلفة للرواية من وجهة خصائصها الأساسية، فعلينا الاعتراف بأن الواقعية الساخرة منذ سرفانتس إلى نهاية القرن التاسع عشر، قد أخلت السبيل لأساليب روائية أخرى فى القرن العشرين.

ولعلنا نجد من المحتم أن نظل نستخدم مصطلح «رواية» (novel) للفن القصصى فى القرن العشرين، مثلما كان على الفرنسيين أن يستخدموا كلمة «قصة» (roman) للتعبير عن الرومانس والرواية كليهما، ولكن علينا أن نعترف أن ما نتوقعه ربما كان خاطئا، ولا يقل خطئنا عن الحال عندما ننتقل من الرواية الإنجليزية والفرنسية إلى الرواية فى بلاد أخرى فى القرن التاسع عشر نفسه.

فقد كانت الرواية فى وقت من الأوقات هى الشكل الغالب على كل ألوان القصص فى إنجلترا وفرنسا، ولكن لم يكن الحال كذلك فى أمريكا وروسيا مثلا.

قد تغذَّتْ قلوبُنا على أوهام
فغدتْ قاسيةً كالحجـــارة

هذان البيتان للشاعر «يتس» يمكن أن يكونا شعار ردّ الفعل لكتاب فرنسا فى منتصف القرن التاسع عشر مثل فلوبير وبودلير وليكونت دى لسيل، بينما تشبه أقوال معينة لماثيو أرنولد ما قاله معاصروه الفرنسيون. وقد كان رد الفعل فى إنجلترا مبكرا عن ذلك، ويرجع إلى بايرون وبيكوك، بل نجده إلى حد ما عند جين أوستن، ولكنه كان أقل حدة.

ولكن بعد أن استقر الأسلوب الساخر (ironic manner) وقدم ما قدمه من روايات واقعية عظيمة كان مستحيلا أن يختفى. (ولولا بقاء الرومانسية نفسها طوال القرن التاسع عشر، لكان من العجيب أن نجد فى فلوبير وتوين وتورجنيف دروسا وأساليب يمكن أن نراها عند سرفانتس ومدام لافيت وفيلدنج). وحين انتقل فلوبير من القضية الفردية لإيما بوفارى إلى قضية الجيل عند فردريك مورو، فإنه كان يعكس ما يمكن أن تنقله إليه الواقعية من آفاق، لذلك فإن العقود الأخيرة من القرن التاسع عشر قد تميزت فى الرواية، فإما أن يتجه الكاتب إلى السيكلوجية البحتة ويبحث عن كوامن السخرية فى الحساسية الفردية، أو أن يصبح قدريا (cosmic) بشكل واضح، ويرى الناس جميعا مدعين لا يبصرون، ويرى الحقيقة على أنها من خصائص إله عليم بكل شىء.

وتظل أساليب الرواية الواقعية واهتماماتها تظهر فى روايات بداية القرن العشرين ومنتصفه، تماما كما ظل الرومانس بعد ظهور الرواية، إن فرنسوا موریاك وس.ب.سنو، هما الروائيان الوحيدان اللذان لا يزالان يكتبان بطريقة القرن التاسع عشر. لكن الاهتمام بوجهة النظر عند جيمس ومجرى تيار الشعور عند فرجينيا وولف، والتحليل البارع للوعى واللاوعى عند جيد وبروست، كل ذلك يعكس المتغيرات نحو طبيعة الواقع الذى لم يكن هناك بد من أن يؤثر على الراوية الحديثة. ونحن نربط بين هذا التطور الجديد وبين أعمال برجسون وفرويد، وربما نفيد من السير فريزر فى معرفة معادل لمتغيرات أخرى فى طبيعة الرواية، ومع كتّاب مثل زولا وهاردى فإن **الرواية تتعرض لعملية يمكن تسميتها بعملية «إعادة خلق الأسطورة» (remythification)، وهى عملية لرؤية الحياة البشرية على أنها أسطورة وخرافة (Legend)، وذلك للمواءمة مع موضوعات وتأثيرات**

فى كتابه عـن السخرية:«إنهـا التـوازن المرتعش بين المضحك والمبكى». وسبب ذلك كما أوضح فرنسيس كورنفورد هو أن الخطأ المضحك لخداع النفس يعادل الغرور التراجيدى.

إن فولستاف المغرور وعطيل البالغ الثقة فى نفسه، هما نسختان تراجيديتان وكوميديتان لشخصية واحدة، هى الإنسان الذى أعمته ادعاءاته عن رؤية الواقع. وهكذا يمكـن أن يكون دون كيشوت رسماً كاريكاتورياً وعند الرومانسيين قديساً شهيداً للخيـال.

ويذكر سير أوستن فيفرل عند مريديث – فى اعتمـاده الساذج على فضائـل النظـام – بشخصيات موليير المهووسة، أما شخصية سير أوستن – فى النهاية رواية محنة ريتشارد فيفرل – فهى شخصية إنسان قد تسبب غـروره فى الجنـون والموت والاكتئاب.

وربما كانت نظرية مريديث فى الكوميديا نظريـة فى السخريـة، مشتملـة على روح التراجيديا كإحدى ركائزها، وبالمثل فإن غموض رد فعلنا تجاه شخصيات – إيما بوفارى وكليم بوجرايت وفردريك مورو، وأوليف وشانسلر – يتبدى حين نسأل هل هم حمقى مدعون أم أن مأساتهم انعكاس للواقع الإنسانى بكل ما يمكن أن توحى به العبارة مـن معان مأساوية؟ – إن هذا الغموض سببه الطبيعة الغامضة للطريقة الساخرة وأسلوبهـا.

وإذا كانت الرواية تبدو لنا أداة بالغة النجاح لخلق صورة واقعيـة للعـالم، فـإن ذلك مرجعه إلى أننا نرى فى السخرية الغامضة للرواية الانعكاس الدقيق «للوقائع» (realities)غير الأكيـدة فى الحيـاة الإنسانيـة. ويعكس عنـوان هـاردى «السخريـات الصغيرة للحياة» ما يمكن أن يكون عليه الإجماع العام، وهـو أن الحيـاة ساخـرة، وأن القصص الساخر هو وحده الذى يستطيع أن يعيد تقديم ما فى الحياة من عقد أخلاقية. «الآن نحن لا نرى إلا من وراء زجاج معتم» – وليس أمامنا إلا الكشف عن الحقيقة بطريقة غاية فى الموضوعية والسخريـة.

ويستتبع ذلك حينئذ أنه كلما أصبحت الروايـة أكثـر كوميديـة أو أكثـر تراجيديـة، فإنها تذهب إلى ما وراء السخرية والواقعية، واصلة إلى منطقة جديدة من التعبير القصصى؛ مفتوحةٍ على رؤى أكثر شمولا وأكثر عمقا للعالم. ويبدو هذا متسقا مـع تطـور الروايـة فى نهاية القرن التاسع عشر وبداية العشرين. إن السخرية فى القرن التاسع عشر (سواء فى النثر أم فى الشعر)، خَدمْت هدفاً معيناً: لقد كانت رد فعل تجاه مبالغات الرومانسية والإغراق العاطفى بادعاءاته الوهمية «روح الرومانس» فى أكثر مظاهره إغراقـا.

«رئيسا للخالدين» فى رواية (Tess of the Urbevilles) فإنه لم يغير طريقة السرد ولا اتجاه الكاتب العام الذى نجده فى رواية «عودة مواطن»، لكنه وعى أم لم يع، قد كشف لنا معنى هذا الاتجاه، وهو حقيقة أن الألوهية الشريرة فى شخصية يوستاسيا هى فى الحقيقة توماس هاردى نفسه. وزولا أيضا كان خالقا فى منحه لشخصيات الرجون والمكاورت إرثهم المخيف، كان فى ذلك مثل إله منتقم يصب اللعنة على أسرة من البشر أكثر من كونه عالماً موضوعياً تجريبياً، يبالى شخصيا بما يبحث - كما كان يدعى.

وأما فلوبير وجويس، فى مقارنتهما للروائى بإله فوق عالمه الذى يخلقه - فإنهما يعطياننا مثالين آخرين - ولكن لا ينبغى أن يبهرنا إصرارهم على فوقية هذا الإله، أكثر مما تبهرنا الدعاوى المماثلة التى ترتبط بالواقعية ككل. **ولعل يد الروائى تكون أكثر خفية من يد الكاتب،الذى يوزع توزيعاً واضحاً العدالة الشعرية (Poetic justice) على شخصياته المختلفة.** إن الروائيين مثلهم كمثل الإله فى قول تولستوى: إنهم يرون الحقيقة ولكنهم ينتظرون. إن «الألزون» يفند غروره بادعاءاته وليس على «الأيرون» إلا أن يدعه يغرق نفسه. وحجتنا هنا هى بسكال نفسه الذى يقول فى معرض حديثه عن آباء الكنيسة: **إن السخرية تليق بالله وحده.** وفى المقال الحادى عشر من «مقالات محلية» كتب بسكال يقول: إن أول ما قاله الله لآدم بعد أن طرده هو وحواء من الجنة كان كلاماً ساخراً: «انظروا لقد أصبح الإنسان واحداً منا». وربما فهم آدم كلام الله على أنه إشارة لمعرفته بالخير والشر، التى اكتسبها بطريقة غير مشروعة، ولكن ثمرة هذه المعرفة كان السقوط إلى الأرض.

وهذا يعيدنا مرة أخرى إلى الموضوع الأساسى للرواية وهو **المفارقة الساخرة** بين حالة السذاجة (وهى خليط من الجهل والعمى الأخلاقى) وحالة الخبرة. إن بطل الرواية هو آدم آخر طرد من جنة الطفولة والخيال، وهى الجنة التى تمثل وطن الرومانسى. ويلعب الروائى دور الإله الذى ربما لا يكون شريراً أو خيراً (مثل إرادة هاردى)، ولكنه دائماً ساخر.

وكون موقف آدم يثير ضحك الآلهة وأسى البشر، يمكن أن يفسر لم كانت الرواية - برغم ما لها من أساس فى الكوميديا والحيل الكوميدية - تكاد تصير مأساة (tragedy)، **فالسخرية رغم كل شىء تتراوح بين الكوميديا والتراجيديا،** إنها كما قال تومبسون

وكاتب الرواية «الانكماشي» – أى الأكثر سخرية، يعلن عن عدم مسئوليته ويعتذر عن القصة التى يرويها لنا والطريقة التى يقص بها. وفى خلدى الآن قصص سيرفانتس الأكثر تطوراً التى يضع فيها مسئولية قصته على الراوى (Chronieler) العربى، سيد حامد بينجلى (C.H. Benegli) . وفى خلدى أيضا تواضع ستندال الزائف، وفى خلدى أيضاً رأى أندرية جيد فى شخصيات قصة «مزيفى النقود»، إذ يدعى الهلع من أخلاقيات شخصياته الإيطالية العاطفية ودوافعها، وادعاؤه بأنه تتبع برنارد وأولفييه حيثما أرادا أن يقوداه. وحين يواصل الروائى هذه العملية فإنه يصل إلى ما نظنه عادة غاية الطريقة الواقعية، وكما يفعل فلوبير – فإنه يختفى كلية من رواياته، ويخفى كل حكم أخلاقى صريح. ويدع شخصياته تدافع عن نفسها. وبينما يعى كاتب الرومانس مسئوليته وشخصيته، فإن الروائى الساحر يظل حريصاً غاية الحرص. إن بطل الرومانس يستطيع أن يفعل ما يشاء فى قصته، أما بطل الرواية فهو دائما مكبوح الجماح.

ونحن إذ نقبل النظرية التى تقول بأن الرواية تحاول أن تكون شريحة من الحياة نفسها، وأنها تقدم رجالا «واقعيين» ونساء «واقعيات» فى مواقف «واقعية»، فلعله من التناقض القول بأن الكلمات الأخيرة فى رواية «وادى الغرور» – «تعالوا يا أطفال لنغلق الصندوق ونرمى الدمى، لأن اللعبة قد انتهت» – تجعل فقط ما هو باطن فى كل رواية ظاهرا. إن الروائى لاعب عرائس (puppet show) والرواية عرض للعرائس، كما أن النهاية الهشة لاتفاقية «معاهدة بيرم»، والحل الكوميدى للمؤامرة فى «توم جونز» ليست سوى أمثلة أكثر وضوحا لموقف مماثل من مواقف الواقعية.

إن ما أرمى إليه – ولست فى حاجة إلى أن أصرح به مباشرة – هو أن وريث سقراط ليس سانكوبانز وإنما سيرفانتس، أى أن الروائى هو «الأيرون» بينما بطله (وهو الإنسان «الخيالى» ممثل الحساسية الرومانسية فى عالم واقعى) هو «الألزون» الذى يعلم بعد كشف أوهامه – أنه ليس بطلا على الإطلاق. وعلى غير ما يتبع الروائى «التضخمى» الذى يهول من شأن شخصياته (إن لم يكن من شأن نفسه)، فإن الروائى «الانكماشى» أو الكاتب الساحر، يبدو كأنه يسمح لشخصياته بأن يهونوا من شأن أنفسهم، لكنه فى الواقع يهون من شأنهم ويعيدهم فى صمت إلى حجمهم الطبيعى.

وإذا ناقشنا الموضوع على ضوء آخر، فإن الروائى إله (God) أو خالق كونه القصصى، يقوم بملاحظة شخصياته من أعلى، ويتحكم فيهم. وحين اخترع هارى

ولكن الروايات «انكماشية» بطريقة أو بأخرى: فبلزاك انكماشى أكثر من جورج صاند، وفلوبير أكثر من بلزاك. ونفس التناسب فى الرواية الإنجليزية يتمثل فى وولترسكوت، وديكنز، وجيمس. وليست القضية قضية سياق زمنى فحسب، وإن كانت القائمتان توحيان بأن تاريخ الرواية الحديثة تطور من التضخم إلى الانكماش، ومن الناحية الأخرى فإن الانتقال من الهزل إلى السخرية الذى ظهر منذ دون كيشوت، يمكن أن يكون ركنا آخر لنفس التطور.

فى الفصول الأولى من دون كيشوت يدعو سانكوبانزا سيده إلى الواقع، ولكن فى أثناء تجوالهما خلال أسبانيا فإن خيال السيد يخصب خيال تابعه، حتى أصبح سانكو مثله غارقا فى الوهم، حين كانا يمتطيان الحصان الخشبى كلافينو. أما سير فانتس من الناحية الأخرى فقد أصبح أقل ثرثرة ورغبة فى أن يقول لنا الحقائق، وأكثر حرصاً على دفع قارئيه للوصول إلى الحقيقة بجهودهم. وطريقة سيرفانتس فى الكتاب الثانى من دون كيشوت توحى بالطريقة التى غلبت فى القرن التاسع عشر، حين تصبح الرواية هى الأداة لنقل الواقعية الأدبية. فالسخرية فى روايته والروايات التالية لا تأتى من وجود زوج من «الأيرون والألزون» مثل دون كيشوت وسانكو بانزا، بل من اتجاه الروائى نحو شخصياته والعالم الروائى الذى يخلقه. فبينما **تعكس نشأة الرواية نهضة الطبقة الوسطى وانتشار الأخلاقيات البرجوازية** (كما أشار إلى ذلك إيان وات)، فإن البرجوازى يلقى معالجة ساخرة فى رواية القرن التاسع عشر، ويذكرنا هوميز (M. Homais) بدون كيشوت وسانكوبانزا على السواء. إن اتجاه فلوبير هو الذى يعنينا وليس المركز الاجتماعى أو التكوين الفكرى لهوميز.

إن «الألزون» الأدبى يصنع دعايات لنفسه، إنه كاتب «غنائى» – بتعبير جوستاف كان – بغض النظر عن النوع الأدبى الذى يكتبه: فشخصياته وعالمه انعكاس لأحلام يقظته، وتصوير خيالى للعالم الفوضوى الذى يحيط به. فالروائى «التضخمى» – مثل بلزاك أو زولا – يعالج واقعا مألوفاً لنا جميعا، ولكنه يصوره كأنما هو (الكاتب) فى كابوس. فشخصية فيدوك الحقيقى (عند بلزاك) تصبح شخصية فيترون الشيطانية، وكل شخصيات بلزاك – كما لاحظ بودلير – لها عبقرية وظيفتها ومركزها. وبينما ينقلنا كاتب الرومانس إلى أرض خيالية بعيدة حيث يمكن أن نحقق كل أحلامنا بالمجد، فإن بلزاك يبالغ فى تأكيد واقعيته، وأن «كل شىء حقيقى» ويغلظ الإيمان على ذلك.

لعل ذلك نتيجة لطبيعة السخرية الروائية، وهى مسألة اتجاه عام وتوجيه أخلاقى أكثر منها مسألة أسلوب، فالسخرية فى الحكاية الفلسفية – كما فى كانديد عند فولتير مثلا – سخرية لفظية. ويندر ألا نجد قارئا يستجيب للمقابلة اللفظية والمبالغة والترادف التى تميز هذا الأسلوب، وهذه السخرية تندرج تحت العبارات البلاغية. ولكن سخرية الرواية هى صورة فكرية بالمعنى الواسع. والفرق بينهما قديم قدم «معهد البلاغة». ونموذج كونتيليان للسخرية المطلقة هو حياة سقراط وأسلوبه وطريقة التساؤل الساذج التى يستخدمها سانكوبانزا حين يواجه طواحين الهواء، هى الطريقة التى تقوم عليها السخرية والواقعية فى الرواية.

على أى حال يجب أن نجد فارقا آخر، ومثال فولستاف مفيد هنا أيضا، وفولستاف فى شيرزبورج يؤدى دور «الأيرون» حين يناقش تلك المجردات الوهمية كالشرف، ولكن فولستاف يمثل شخصية «ألزون» الذى هو دعىّ ووريث تقاليد عريقة ترجع إلى الأدب اللاتينى منذ كانت هناك شخصية الهجّاس. وبالمثل من حيث علاقة الرواية بالرومانس – فإن الروايات جميعا ساخرة، لأنها تكرر مناقشة سانكوبانزا للفرض الرومانسى: ولكن هناك بعض الروايات أكثر سخرية من الأخرى.

وقد عالج جوستاف كان فى مقال قصير كتبه عن السخرية عند ستندال والسخرية فى الرواية الفرنسية عامة، حيث يقول إن هناك تناقضا واضحا بين التصوير الساخر لمعركة ووترلو فى معاهدة بيرم، والتصوير المبالغ فيه لميدان المعركة فى رواية زولا (La debacl): فإثارة زولا المبالغة تشبه رومانسية هوجو المبهمة أكثر مما تشبه لغة ستندال الموضوعية التهوينية. والحل الذى قدمه «كان» يمثل فرقا بين الرومانسية الساخرة والرومانسية الغنائية فى المذهب الرومانسى أو المذهب الطبيعى، والمصطلح الأول (الرومانسية الساخرة) يكاد يكون مفهوما، ولكن المصطلح الثانى (الرومانسية الغنائية) يستدعى خاصية جديدة مجهولة لسوء الحظ.

ولعل مصطلحات أخرى تكون أفضل وهى التى استخدمها هارى ليفن ليصف أسلوب ستندال الساخر وأسلوب بلزاك الأكثر رومانسية، وهى «انكماشى» (deflationry) و«تضخمى» (inflationry). **ولعل الرومانس يعتمد على فن التضخيم:** فعالم الرومانس يجعل كل شاب بطلا، وكل معارض غولا، وكل فتاة قطعة فنية أبدعتها الطبيعة.

مع الحكاية الفلسفية فى عدم الثقة فى الحساسية الرومانسية والاتجاهات المغرقة فى العاطفية والأسطورية، التى تعطى قصص الرومانس طابعها الساخر والوهمى.

وعلى غرار الحكاية الفلسفية فإن للرواية غرضاً تعليمياً محدداً: فقد كانت السخرية إحدى الحيل عند المتكلم الفيلسوف، وهى حيلة كان المتكلم (rhetor) يميز بها سامعيه: ما بين ذكى متقد الذهن، وساذج بالغ السذاجة. إن بين مجموع السامعين هناك صفوة ذكية تستجيب لسخرية المتكلم، وهى التى تستطيع أن تفهم أن بروتاس يمكن أن يكون أى شىءإلا أن يكون إنساناً شريفاً، وهى التى تستطيع أن تدرك القيم الأخلاقية الكامنة وراء الظاهر.

وبمعنى آخر، ربما كانت الرواية شكلا أقل «شعبية» مما نفترض فى الغالب، وهى أقل شعبية بالتأكيد من حكايات الرومانس وحكايات البلاط والحكايات البرجوازية (bourgeois) والحكايات التاريخية. لقد بقى الرومانس (ولا يزال) حتى بعد ميلاد الرواية وانتصارها النهائى، ببساطة فإن ذلك قد حدث بمواءمة أساليب الرومانس وموضوعها لخيال نظام اجتماعى مختلف. ولقد بقى بعد رومانس البلاط الذى بدأ فى مناقشة المبادىء الأخلاقية الدنيوية للعصور الوسطى المتأخرة، وانتهى فى حكايات جريل المختلفة.

ويعبر الرومانس عن اتجاه أزلى (eternal tendecy)للعقل الإنسانى فى تفكيره بعيدا عن أثر التغير التاريخى. ففى مجتمع (الأنذال) (vilains) - مثل فولستاف وسانكو بانزا – فإن بطلة الرومانس تكون خادمة، والبطل صبى يتيم يبيع الجرائد، ولكن باميلا وهوارشيو ألجر وما يوقظانه فينا من أحاسيس أقرب إلى تقاليد لودين، ويفين.

إن وظيفة الرومانس لم تتغير، وكذلك حدثه – رغم أن مظاهر المكان والمؤامرة قد تغيرت إلى حد كبير. إن الرومانس أدب هروبى (escapist) بالدرجة الأولى، وهو يخاطب عواطف القارئ وخياله، ويدعوه ليضرب فى عالم مسحور من المغامرة المنتصرة – وربما كان النصر هو قتل وحش أو كشف القناع عن شريف فاسد الخلق. ولكن الرواية تعيد القارىء إلى أرض الواقع بمناقشتها لأساس الرومانس، وكلما كانت العملية أكثر تعقيدا أو براعة، أو تخييبا للآمال، (كما هو عند ستندال وجيمس وفلوبير) أصبحت الرواية أقل «شعبية» وقل عدد الجمهور الذى يستمتع بسخرية الروائى.

سرفانتس التى تلون جو دون كيشوت كلها، أكثر أمثلة السخرية قوة وأصالة وهى التى يناقشها أرسطو فى «محاورة الأخلاق». وعلى غرار «الأيرون» عند أرسطو يقيد سرفانتس الجهل بالمعرفة: فهو يصل إلى الحقيقة بطريق غير مباشر بدلا من الكشف الدرامى، وعلى ذلك فروايته والنوع الذى أرساه هو الطريق إلى الواقعية، كما أشار إلى ذلك هارى ليفن. وهو يبدأ بالهزل والتقليد الساخر، وذلك بتفنيد الوهم من خلال مواجهة الواقع بأشكاله الجادة والهازلة. ولكن حين ندع الكتاب الأول من دون كيشوت ونذهب إلى الكتاب الثانى، أى ندع التقليد العبثى لرومانسية الفروسية ونذهب إلى المغامرات الغامضة فى كهف مونتسينو على الحصان السحرى كلافينُو، فإننا نترك الهزل ونذهب إلى السخرية.

ولعلنا نلاحظ نفس خط التقدم هذا فى النثر القصصى للقرن السابع عشر فى فرنسا، اذ ينتقل من هزل سورل وسكارون إلى معالجة مدام دى لافيت الساخرة للموقف الرومانسى فى رواية «أميرة العبيد»، كما أن السياق الذى سارت فيه أعمال جين أوستن من «الحب والصداقة» ومرورا «بدير نورث أنجر» إلى «مانسفيلد بارك» و «إيما» – تمثل نفس هذا التطور. ولعل هذا التطور شىء تلقائى كما يؤكد ذلك دافيد وشبستر فى كتابه: فن الهجاء (The Art of Satir) ، فالشكلان يمثلان نقطتين على خط واحد، فالسخرية (irony) تتضمن تقابلا أكثر براعة بين المظهر والجوهر، وهى شكل من أشكال التناقض أكثر غموضا من الهزل. ومن أجل ذلك كانت **السخرية أنسب لأغراض الرواية كنوع أدبى، حيث تعالج الرواية اكتشاف الذات والتحرر من الوهم** (disenchantment). والسخرية - كما يذكر فلاديميرجان كليفتش فى كتابه «السخرية» – تمكننا من عدم الوقوع فى الوهم لسبب بسيط، وهو أنها تحارب الوهم. إن المتعة التى نحس بها حين نرى «ألزون» يفيق من أوهامه أو من أحلامه هى متعة السخرية: بل إن أبسط أنواع السخرية اللفظية تعتمد على التناقض بين المظهر والحقيقة .

ويبدو أن الرواية إذن شكل قصصى ساخر بالدرجة الأولى، وتأتى فى مركز وسط بين الرومانس غير الساخرة والحكاية الفلسفية، التى هى ساخرة، ولكن بطريقة مختلفة عما فى الرواية غالبا فى كثير من الأحيان. والرواية تتفق مع الرومانس فى التأكيد على المواقف الإنسانية (human situations) أكثر من الأفكار: فالاثنتان كلتاهما تعالجان الواقع التجريبى (experimental reality) أكثر من القضايا النظرية. كما تتفق الرواية

وفى الناحية الأخرى يتحدث سانكو (تابع دون كيشوت) بصوت الشهوة عامة، ويسترجع سيده الشارد إلى الحقيقة. (بينما هو الساذج يمكن أن يقدم كثيراً من التصرفات التى هى فى مرتبة تالية عند دون كيشوت، لذلك تصبح طبيعته ودوره مشكلين على نحو متزايد). وهو يذكر أيضا بشخصية الشرير الساذج المألوفة فى الرومانس المعروف، وهو شخص غير محبوب وفاضح وغريزى، يقدم على هذا النحو بكل هذه الأوصاف، أو يبعد عن عالم الرومانس المثالى.

وظيفة هذا النموذج فى قصص الحب الرمزية – كما يرى لويس (C. S. Lewis) - أنه يستخدم «رشوة للسكوت»، ليعطى قارىء الرومانسى شيئاً يضحكه ويمنعه من محاولة التساؤل، وربما لجعل الرؤية الرومانسية نفسها ساخرة. بينما كانت بساطة الرومانس غالبا ليست أكثر من شخصية ساذجة أو قاصرة، فإن سانكوبانزا يقرن حكايته بمركز المرحلة، وصوته يبدو كما لو كان بديلا عن الفارس القديم. إن نداءه خشن وحضوره يستدعى فشل مغامرات دون كيشوت غالبا إلى مستوى كبير من السخرية غير الناضجة، ورد فعل بيرون – حيث سخر سرفانتس من الفروسية الأسبانية – إن لم يكن غير دقيق تاريخياً، فإنه يمكن تبريره.

سؤال سانكو «أى أشباح» ليس مثالا هزلياً، لكنه حكم بالنفى على شكاوى وارتباكات دون كيشوت المغالية بالتأكيد. إن سانكو فى مشهد طواحين الهواء لا يكشف حقيقة الموقف بطريقة مباشرة فجة منذ أول لحظة – إنه أكثر براعة من بايرون نفسه فى (رواية) دون جوان، إذ أن تفاديه للرومانس أكثر رسوخا. إن التابع القروى يناقش فرض الرومانس، وهو عبارة سيده العالية الصوت. وبلا وعى منه فإن **سانكو يؤدى دور «الأيرون» (airon) أى الساخر، المخيب لآمال نفسه، فى مقابل دون كيشوت «الألزون» (alazon)أى.. المغرور، الخادع نفسه.** إن سرفانتس قد أعاد خلق التناقض الكوميدى الأساسى الذى بدأه فرانسيس كورنفورد وقتله بحثا نورث روب فراى، وهو التناقض بين باحث عن الحقيقة بالغ التواضع .. بين دعىّ مغرور.

إن «الأيرون» على أى حال يدافع عن قضيته دفاعاً واعياً. وبينما يصلح سانكو كأيرون حقيقى حين يتقلد الحكم كمحافظ لجزيرة براتريا، فإن سخريته فى مشهد طواحين الهواء لا شعورية تماما. أما سيرفانتس من الناحية الأخرى فيسخر بطريقة واعية: إنه هو الذى يضع السؤال المضىء على لسان سانكو فى النهاية، فسخرية

أخذت من الرومانسية كل الأفكار المتعلقة بالحب والزواج، ومعرفتها تشمل إدراك أن حقيقة عالمها لا تتطابق مع معناها وأحلامها، لذلك تسمى إيما نفسها «خيالية» (imaginist)، وتعانى شخصية إيما بوفارى عند فلوبير فى شكل أكثر حرجا من نفس حالة الفوضى، التى سماها جولز دى جولتير «البوفارية»، وتعنى: انفصال عن الحقيقة بدرجة كبيرة، حتى تجعل مدام بوفارى قادرة على قبول حالة عجزها ومواءمة نفسها مع الضواحى الريفية الكئيبة التى تعيش فيها.

وببساطة تتحول الحساسية الرومانسية فى أقصى حدودها إلى الجنون والجموح الخيالى – وهى روح دون كيشوت التى تملأ العالم بالأشباح والمقاصل، وتحوله إلى مسرح للمخاطرة، حيث يرى دون كيشوت جيشاً براياته فى كل قطيع غنم، وليس عجيباً إذن أن نجد أن معرفة فايرس ديلدونجو عند ستندال بعد الهزيمة فى معركة واترلو – نجد أن معرفته مدمرة للحقيقة، حيث ينظر إلى الجيش الفرنسى المتراجع والمكلل بالعار كقطيع من الغنم فقط. ولكن ستندال بعيد عن أن ينتهى من بطله الصغير: إن رد فعل فايرس انتقاد غير ناضج وحكم غير معتدل مثل الوهم، وخطر إلى حد بعيد مثل رومانسية دون كيشوت المغالية.

إن **الحساسية التى تخلق الروايات** – والتى أرى أن فولستاف قد أدركها من آلام شيرزبورى – **توجه الأسئلة بدلا من صنع أحكام متعارضة**. وفى رواية سرفتنتس – فى مشهد ربما كان أكثر المشاهد رمزية – يصرح دون كيشوت بصوت عال: إن مجموعة من طواحين الهواء أشباح. والإجابة المناسبة لمثل هذه الأحكام ليست بالتأكيد المضاد بأن الأشباح مجرد طواحين هواء. إن السؤال الذى طرحه التابع المكره سانكوبانزا: «أىُّ أشباح؟» بهذا السؤال الحاسم يوضح سانكو البرىء الفرق بين الرواية والرومانس.

وفى مقابل دون كيشوت وسانكوبانزا جسَّد سرفانتس – فى إطار إنسانى – السمات الأدبية والفنية بين عمله وكتب الرومانس التى سخر منها. ويعكس دون كيشوت فى تجسيده للحساسية الرومانسية (التى قد تكون جنونا) – يعكس خلق أسطورة تجعل العالم أكثر شاعرية ومخاطرة، إن سلوكه الساذج وحب استطلاعه مقترن بالبراءة والجهل.

هذا النص – بادىء ذى بدء – التحول التام، وربما ارتقاء الحقيقة من خلال إبداع خيالى، هذا التحول فى الرواية (كما يرى جميع النقاد – على ما أعتقد) هو عملية «خلق أسطورى» ومعادل شكلى أو نوعى للفشل التجريبى لبطل الرواية. ولو عرفنا الأسطورة بمعنى أضيق من معنى الملحمة (Epic) ، فإنه سيصبح من الممكن اعتبار **الرواية ملحمة العصر الحديث**، أو هى (الرواية) بتعبير فيلدنج «ملحمة هزلية منثورة».

وتؤكد الصفحات البطولية الساخرة فى توم جونس هذه الناحية، كما تفعل نظريات ثاكرى فى مثل تلك الحالات المعزولة من الرواية الملحمية، وإشارة رى دى جورمونت إلى المعرفة العاطفية كما فى الأودسة الفرنسية ويولسيس، حيث ينتهيان بالطبيعة إلى خط لاستمرار هذه العملية (عملية المعرفة العاطفية) فى القرن العشرين. ورغم ذلك فإن التاريخ الأدبى يذكر أن الرواية قد استمدت أصولها المباشرة بشكل مؤكد من رومانس العصور الوسطى وعصر النهضة أكثر مما استمدتها من الملحمة. أما الملحمة الساخرة – المكتوبة غالبا بالشعر أكثر من النثر – فقد اختفت مع الكلاسيكية الجديدة، وأما الرومانس الساخر الفكاهى أو البرجوازى فهو خطوة خطيرة فى تاريخ تطور الرواية، وتقليد لنموذج سيرفانتس (دون كيشوت).

الرواية عندئذ سواء من حيث الشكل أو النوع هى ارتداد عن الرومانس (anti-romance) . إن التسمية تحدد فى المصطلح، وتبدأ أدبيا بعد كل هذا مبالغة سوريل برجر عندما ينتهى دون كيشوت مع العودة إلى اللامعقول فى الرومانس الرعوية. ورغم أن مفهوم «خلق أسطورة» تعبير مفيد إلا أنه مضلل إلى حد ما، إنه تقسيم نقدى بينما مفاهيم الرواية تجريبية. فى مثل هذه التسميات يوجد ما يكشف كوهم – أو كمجرد إسقاط خيالى، ذلك أن الأسطورة بالمعنى القاصر للكلمة ليست نوعاً مختلفاً تماماً عن الرومانسى، وليست جوا أدبياً مغايراً عن الواقعى، (التى تضطرنا إلى إطلاق كلمة «رومانسية» بمعنى الخيالية) (romantique) والعاطفية (romantie) وتدل على المعنيين كليهما، إنها إلى حد ما حالة العقل التى تثير وتشكل هذا النوع الأدبى وذلك الجو النفسى، والتى قد نسميها «الحساسية الرومانسية»، (وبهذا نتجنب ازدواج الصفة).

ويكمن فى أصل الحساسية الرومانسية خيال خصب أو حاد الخصوبة ضمن شروط الرواية فى عملية خلق الأسطورة والإحباط. وشخصية إيما ودهاوس عند جين أوستن

وعلى الرغم من أن دون كيشوت يموت خالعا نعليه، وأن لوسيان يشنق نفسه فى السجن – إلا أن هذا لا يجعلنا نقول بأن الرومانس كلها تنتهى نهاية سعيدة، بينما كل الروايات تنتهى نهاية حزينة، وأن الرومانس تقترب من الملهاة والروايات تقترب من المأساة. إن بطل الرومانس قد يحقق قدرته البطولية فى الموت فقط – ولعل انتصار لايستود فى نهاية أسطورة تريستان أشهر مثال لذلك. وبطل الرواية، على الجانب الآخر – مثل إليزابيث بينت وتوم جونز ويوجين راستناك وبيير بيزوخوف – يعيش فى سعادة إلى الأبد، ولكن كل هؤلاء الأبطال ينجحون فقط، لأنهم قد سمحوا لأوهامهم وكبريائهم بأن تسقطا، مثل هذا السقوط فى الرواية، سقوط سعيد طالما أنه يقدم تكملة لعملية المعرفة التى تتعامل معها الرواية، معرفة حقائق العالم المادى والإنسانى فى المجتمع.

وبمعنى آخر فإن البيلدونجز – رومان (Bildungs roman) ليست مجرد تقسيم خاص: إن فكرة الرواية هى بالضرورة فى التشكيل (formation) وفى المعرفة (edueation). وشروط المعرفة نفسها هامة، طالما أن عملية الوصف فى الرواية مشابهة لما يوجد فى شكلين قصصين آخرين، فذلك ربما يساعد فى وضع الحدود الفاصلة التى توظف بينها الحساسية الروائية.

ففى ناحية تقف الرومانس بحكايتها عن المخاطرة المنتصرة، وببطلها الخارق، وفى الناحية المقابلة تقف مثل تلك المضامين الفلسفية كما فى كانديد ومغامرات جيلفن، التى ترتكز على بطل ساذج وعادى إلى حد كبير، والتى تعالج الفشل الذى يعانيه المرء فى محاولته تطبيق نظم على حقائق الحياة غير المنظمة. وربما كانت الراوية كما يقترح الناقد الفرنسى جوستاف كان – أقرب إلى الحكاية الفلسفية من الرومانس، وهى تقدم عملية مشابهة للإحباط، وبينما الحكايات الفلسفية تنقل مثل هذا الإحباط فى مصطلحات أيديولوجية، فإن الرواية تعالجها من خلال التجربة ومن خلال الحقيقة الجزئية. والرواية والحكاية الفلسفية كلاهما ترفض «روح الخيال» التى ترى العالم خلال ضباب من التفسير الخيالى والذاتى المشوب بعاطفية، والمحول فى النهاية إلى شعر خرافة وأسطورة.

وقد وضع أورتاجا جاست الموضوع بنجاح فى كتابه الأول المترجم حديثاً بعنوان «تأملات حول كيشوت»، فذكر «أن الأسطورة دائما هى نقطة البداية لكل شعر، بما فى ذلك الواقعى، ماعدا ذلك الأخير الذى نربطه بالأسطورة فى انحدارها وسقوطها، هذا السقوط الشعرى هو مضمون الأدب الواقعى». وتعنى كلمة أسطورة (Myth) فى

إن بطل الرواية يمكن أن يكون «غير بطل» (anti-hero) أو «هو بطل بلا بطولة» (unheroic hero) كما يسميه رايموند جرود. ومنفر شيفى أو الترميتى يقدران على تضخيم أحلام مجدهما بتجاهل حقيقة موقفهما وزمنهما فقط.

إن حدث الرواية (الذى يُفضى إلى تطورات مختلفة متتابعة - كما يقدم - مثيرًا الاهتمام الخاص أو عقدة أية رواية معطاة) يكون بصفة رئيسية العمل الأساسى لحدث الرومانس. هذه القصة (الرومانس) المشابهة لما ناقشه جوزيف كامبل فى «البطل ذو الألف وجه» - كما فى الأسطورة واحدية البطل، ولما ناقشه نورث روب فراى فى دراسته النقدية عن ملامح تركيب البطل، حيث الوصف الأمثل لهذه «القضية» - (بطل الرومانس). إنه رجل صغير يمضى قدما ليكتشف طبيعته الخاصة وطبيعة العالم، ويبحث - فى الغالب - عن اسمه وعن أبيه وعن سر غامض. وتكملة لتلك القضية يثبت الرجل الصغير أنه كان بطلا عظيما للرومانس، ليعرف هو والمؤلف ونحن القراء أنه كان منذ البداية - البطل.

أما فى الرواية فيمكن أن يكون «المضىُّ قدما» رمزيا أكثر منه حقيقة، ولكن الرحلة غالبا ما تمد الرواية بالمخطط الأول، وحركة البطل تكون دائما من محيط ضيق إلى بيئة أوسع. ويمكن أن يتحرك البطل فى المكان مثل شخصية بيت عند تشارلز ديكنز من الريف الإنجليزى إلى لندن، وكما يفعل بلزاك مع لوسيمان دى رويمبر من الأقاليم إلى باريس.

ويمكن أن يتحرك البطل أكثر فى الزمان كما تفعل شخصية إيما عند أوستن، أو مارسيل عند بروست، من الوعى المحدد للطفولة لتجربة النضج العريضة. ويمكن أن يكون الهدف من القضية - الاسم والسر - خادعا أو غير خادع، **ولكن بطل الرواية قد يكتشف مثل فولستاف أنه لا يوجد مستقبل لبطولته، وأنه هو نفسه ليس إلا رجلا عاديا تماما بغير الخبرة والمعرفة اللتين تناسبان موقفه، ويثبت الاسم السحرى نفسه (البطل) أنه مجرد اسم مستعار غير مناسب:** دون كيشوت فارس الحزن الرزين هو بالفعل ألونز كايزانو، ولوسيان دى ريمبر - «الأرستقراطى» الصغير - الذى خلقه لوسيان شاردون.

وبما يستمد من تاريخ الأدب أكثر من قضايا الشكل الخارجى، أنا مهتم – بدقة – بالتكنيك الروائى، والخصوصيات الأسلوبية بين أفراد الروائيين، وتعليلى لذلك بسيط هو: إن حقائق النوع الروائى وتغيرات الشكل الخارجية، تكمن فى تفرد شخصية الروائى. إن شعر الرعاة هو شعر غير مقفى إيامبى يقع فى خمسة أو اثنى عشر مقطعا، وعندما ننظر فى قطعة منه نرى صورة شخصية ورؤية ذاتية للعالم فى ذلك النوع الشعرى – وهكذا يجب – عند اختبار الرواية – أن ننظر أولا إلى الحدث، الذى هو غير ثابت ومتنوع الأشكال، فالرواية – كأى شكل قصصى – لها حدث محدد، ذو فكرة رئيسية، ذات قيمة خاصة بها.

إن حدث الرواية – وهو الفكرة الأساسية (theme) التى قدمت النوع منذ دون كيشوت – غير معقد نسبيا. وتسجل الرواية الانتقال من حالة السذاجة إلى حالة التجربة. من الجهالة التى هى بركة إلى التعرف الناضج للطريق الحقيقى للعالم. وتهتم الرواية – كما فى تعريفات أقل تركيزا عند ليونيل تريلنج – بالتفرقة بين المظهر والحقيقة. وهذه ليست قضية وجود معرفية دقيقة: فالحقيقة التى تستدعيها الرواية تاريخيا، هى التى تتعلق بحقيقة الحياة البرجوازية والعمل والمدينة الحديثة.

إن المهرج فولستاف (فى مسرحية شكسبير: هنرى الرابع) يقف فى ميدان معركة شيرز بورى، وتعطى خطبته فكرة المال طابعا رمزياً، وعندما يستنكر قيمة مُثل أرستقراطية مطلقة كشرف الفروسية، يقرر فولستاف أن يعيش جباناً، مجسداً الإحساس الذى سوف يجعل الرواية ممكنة. وتجد التوقعات العظيمة للشاب هارتزبور إجابات ساخرة فى الأوهام الضائعة للعجوز سيرجون، إن بطل الرواية يتبع نفس نموذج عدم الأوهام – التى يراها الناقد هارى ليفن – أهم جانب نستدعى به الواقعية، من الإمكانية المقنعة إلى العمل الفعلى، ومن براءة الأمل إلى الحكمة العاقلة.

إن الفكرة الرئيسية التى تفرق بها الرواية نفسها – حينئذ – عن الرومانس، هى فيما يبرهنه بطل الرواية كبطل تتحقق فعلا إمكانية بطولته. إن (رواية ثاكرى) معرض ادعاء (Vanity Fair) «رواية بلا بطل» – وهى ليست سوى حالة لنموذج خيالى أكثر منها استثناء.

الرواية .. نوعاً أدبيًّا

عندما نتكلم عن «الرواية» بشكل عام نجدنا – شئنا أم لم نشأ – موافقين على افتراض أن النوع له أكثر من حقيقة نظرية. وعلى هذا سنكون قادرين على إعطاء وصف لهذا النوع وبيان حقيقة الرواية، وما الذى يميزها عن أشكال أخرى من النثر القصصى. ولكن دارسى الأدب – وحتى ناقد معروف مثل إ.م.فورستر – ليسوا مطمئنين لأى تعريف للرواية، أكثر دقة من الصيغ المتداولة عند مؤلفى الكتب الدراسية. فالرواية فى مثل تلك الكتب مجرد **«سرد خيالى ذو طول معقول، بلغة النثر»**. ولكن شخصا يمكن أن يضيف أليست طبيعة النثر فى روايات مثل: لانسلوت، ورحلة الحاج، وعودة أورفى، وطريق فينجانز – يمكن مقارنتها بدون كيشوت، أو مدام بوفارى، والأنانى، والسفراء.. فهى نثر قصصى، ودونَ شك فهى روايات وليست شيئا آخر؟

إن عدم القدرة على إنتاج تعريف أكثر وضوحاً وكفاية لأوصاف الرواية، يمكن أن يعكس الرغبة العجيبة فى تحاشى مشاكل نظريات جاهزة للنوع الأدبى. إن آراء أرسطو فى المأساة قد تجاوزت «القواعد» التى خرج بها النقاد المتأخرون من كتاب «الشعر»، ولكن محاولة أرسطو للوصف ينبغى أن تظل مثالنا، إنه يجب مواجهة حقائق المسئولية النقدية، وإلغاء تلك التقسيمات العامة مثل الرواية (novel) و «الرومانس» (romance)، أو نستعد لإعطاء تبريرات لمثل تلك المصطلحات فى شكل أكثر شمولية للأوصاف والمناقشات، **فحالة التقسيمات ليست أكثر من مجرد بغبغة أكاديمية**، والقضية كما يطرحها هامبتى دامبتى على «أوليس» هى «من سيكون السيد» – الكلمات التى نستخدمها أم نحن الذين نستخدم لها؟ إنه عندما لا نحدد مصطلحاتنا – خاصة – فى النقد الأدبى بدقة قدر الإمكان، فإننا ندعو ذلك الشكل من البغبغة الذى كان يجده هامبتى دامبتى هوايته المفضلة.

إن تعريف الرواية يجب أن يكون دقيقاً للغاية وشاملا كاملا لا يشك فيه بالطبع، وأن يصدر التعريف فى نفس الوقت عن تاريخ الأدب ودراسة الشكل الخارجى والمضمون الخيالى للروايات بصفة عامة. ولا أستطيع الادعاء بأن الصفحات التالية ليست أكثر من اقتراح لتوجيه دراسة لما يمكن أن نفعله، فأنا مهتم بمضمون الرواية

الرواية.. نوعاً أدبياً

موريس شوردر

تقديم: هذه المقالة – من أهم المقالات النقدية التى تتناول الرواية – باعتبارها نوعاً أدبياً – بالشرح والتحليل، وبيان النشأة، واتجاه التطور.

والكاتب – منذ البداية – لا يقدم آراءه بطريقة نظرية، وإنما يحاول أن يبين الطريقة التى نحصل بها على معرفة حقيقية بالنوع الروائى، منذ بدأ يبعد عن أساسه القريب فى رومانس العصور الوسطى، ثم يقارن بين النوعين: الرومانس (الحكاية الخيالية)... والرواية، مؤكداً وجهة نظره بالأمثلة الكثيرة، وهو يدرس الرواية، من حيث: النوع، والموضوع، والشخصية الساخرة، وعلى الجملة فإنه يناقش – بالتفصيل – أهم ما يعطى هذا النوع النثرى شكله الفنى، ويحدد انتماءه النوعى.

وعبر أمثلة متعددة من الروايتين الإنجليزية والفرنسية – فى الغالب – يحاول أن يوضح تمايز الرواية الحديثة عن رومانس العصور الوسطى، كما يحاول أن يبين تطور النوع الروائى خلال القرن التاسع عشر ومنتصف العشرين، مشيرا إلى أن هذا التطور يتطابق مع متغيرات معينة فى النظام الاجتماعى والعلم والفلسفة.

والكاتب يجهد قارءه، لأنه لا يقدم له آراء جاهزة، وإنما يقدم معرفة حقيقية تقوم على الاستقراء، والتحليل، والمقارنة، واستخدام مصطلحات تكاد تكون خاصة به.

وأهمية المقالة لا تمنعنا من الإشارة إلى أن لغة الناقد كانت عويصة بدرجة بالغة، وأن جمله وفقراته كانت طويلة ومضنية، ومع هذا فقد بذل جهد فى ترجمتها، بحيث تكون أمينة لروح اللغتين: المنقولة منها، والمترجمة إليها.

أما المقالة فهى: The Novel as a Genre, By : Murice Z. Shroder

وأما الكتاب فهو :
The Novel Modern, Essays in Criticism, Edited By : Robert Murray Davis

* * *



القسم الثانى :

ترجمات

القصيرة، مما يؤكد أن الوعى بالواقع وبالفن قضية واحدة.. وعملة ذات وجهين. وسعد مكاوى يرسم شخصيات عالمه بكل التعاطف والحب.. بكل الوعى والالتزام.. بكل حساسية الكاتب.. ورهافة الفنان، من هنا تتسم القصة القصيرة عنده بقدر من الشاعرية. كل هذا سببه فى تقديرى أن الكاتب يصور مجموعة من (الضائعين – المسحوقين)، الذين يمثلون الشخصيات الثابتة فى إطار عالمه القصصى بقوله:

«إن فيهم الشر الذى لا حياة للخير دونه، وفيهم ظرف الجياع الأذكياء، يحتالون للعيش فى مجتمع يقوم على الصراع فى سبيل القوت.. وإذا كانوا يعيشون فى الأرض فسادا، ويتلفون من حولهم كل ما هو جدير بالحب، فهم إنما يصنعون ذلك لأنهم حرموا نعمة الحب، وذاقوا بطش السباع الفخمة الضارية التى تحكم دنياهم الظالمة، وتعلموا كيف ينهشون مع السباع لحم الحياة ويعبون فى دمها، لينالوا بعض الفتات»[1].

وبعد: فقد بقيت كلمة ينبغى أن تذكر إنصافا لحق سعد مكاوى، الذى يعد واحدا من كتاب الأدب الحديث بصفة عامة والقصة القصيرة بصفة خاصة، وهى أنه لم ينل ما يستحق من ضوء ودراسة.. لكن الضمير الأدبى الذى لا يضل ولا ينسى، سيأتى يوم، يُقوِّم فيه كل كاتب بما كتب واكتسب.. وإن غداً لناظره قريب[2]!!.

* * *

(١) الماء العكر ص ١٦٨ .

(٢) نشرت هذه الدراسة فى مجلة «فصول» – القاهرة، عدد يوليو ١٩٨٢.

– اخرس»[1].

على هذا النحو تتحاور الشخصيات كلها بهذا المستوى العامى من اللغـة، كما نجـده فى بعض المواقف يجعل الشخصيات تردد بعض الأغانى الشعبية ذات الصياغة العاميـة:

أغلى من اليـــاقوتْ كلمـــةْ تقولهـــا لى
والنظرة كنزْ وقـوت وصـــفو يهنا لى[2]

وهذه الأغنية – التى قد تبدو من صياغة المؤلف نفسه – فصيحة المعنى رغم عامية التركيب.

وننتهى من كل هذا إلى أن لغة الكاتب القصصية ى السرد والحوار – رغم الثنائية – موظفة بشكل فنى جيد.. ومعبرة عن المواقف والشخصيات، وكل ما يتصل بخصائص العالم القصصى عنده؛ وعلى هذا فالاستخدام الفنى للغة يعكس قدرا من سلامة الـوعى بما يتطلبه النوع المستخدم فيه الأسلوب من خصائص تركيبيـة.

* * *

كلمة أخيرة :

لعله قد وضح من خلال الدراسة السابقة مدى ما تتميز بـه مجموعـة «الماء العكر» من ثراء فنى.. وأن هذه المجموعة تعد (حلقة) هامة فى تطور القصة القصيـرة الواقعيـة فى مصر.. وأن سعد مكاوى هو الخطوة التى تلاها فيما بعد يـوسف إدريس وغيـره.

وكنت أود عقد (موازنة) بين هذه المجموعة ورواية «الأرض» لعبد الرحمن الشرقاوى.. فالكاتبان يستوحيان واقعا ريفيا محددا وقرية واحدة، كما أن العملين كتبا فى فتـرة زمنيـة متقاربة أيضا، ولكن ضيق الوقت حال دون هذه الموازنـة.

وهذه الدراسة – لعالم القصة عند سعد مكاوى – حاولت أن تفسر بعض السمات الفنية لذلك الكاتب، الـذى يكشف عـن رؤيـة واقعيـة واعيـة للصراع الاجتمـاعى فى الريف. وهذا الـوعى الفكـرى يوازيـه ويحازيـه وعى فنى أصيـل بمتطلبـات فـن القصة

---

(١) الماء العكر.. «قصة فى دوار العمدة» ص ١٧٦ .
(٢) الماء العكر.. قصة «على بحر شبين» ص ١٦٣ .

وأود أن أشير هنا إلى أمريْن جديرين بالملاحظة فى أسلوب السرد عند سعد مكاوى هما:

١ - الدقة فى استخدام (حروف الجر).. ذلك أن بعض علماء النحو أنفسهم يجيزون أن تنوب حروف الجر عن بعضها. ولكن الكاتب يجعل الأفعال تتعدى إلى المجرورات بالحرف الذى يعطى الدلالة المحددة المقصودة.

٢ - الدقة والحساسية فى استخدام (الصفة).. إن استخدام الصفة فى التركيب، إن لم يكن بحذر وحساسية، فإن الصفة تكون عبثا لا مبرر له على الأسلوب، ذلك أن الكلمة يجب أن تدل على المعنى دونما حاجة ملحة إلى الصفة، من هنا قد تضر الصفة فى الأسلوب الأدبى أكثر مما تفيد، ولكن استخدام سعد مكاوى - مع أنه يستخدم أحيانا أكثر من صفة لموصوف واحد - يدل على وعى بجمال العبارة وبلاغة الأسلوب.

٢ - لغة الحوار :

السرد من حيث الحجم يطغى على مساحة الحوار الذى يستخدمه الكاتب بدرجة أقل، وعدم التناظر هذا يذكرنا بأمر آخر غير متعادل فى هذه المجموعة، وهو أن شخصيات (الرجال) تزيد بدرجة واضحة عن شخصيات النساء، بل إنه توجد بعض أقاصيص لا نجد فيها أيةَ شخصية نسائية مثل: ابن أنيسة - صدمة مدهشة - فى دوار العمدة.

أما بالنسبة للحوار فقد فطن الكاتب إلى أنه يصور شخصيات ريفية، لذلك استخدم معها (العامية) كما تنطق.. بنفس المستوى الذى يدل على فئات مسحوقة غير متعلمة، مثل هذا الحوار الذى يدور بين عبد الصمد الأعمش والعمدة.

- ضربته يا أعمش.
- ضربته يا حضرة العمدة.
- ضربت عبد العزيز أفندى الراجل الطيب بإيدك اللى زى الفاس دى؟
- ضربته يا حضرة العمدة.
- إنت اتجننت يا ابن زنوبة.
- هو اللى جننى.. هو المسئول يا حضرة العمدة.. دا جنن ابنى عبد الودود وجننى معاه يا حضرة العمدة.

«نباح الكلاب التى كانت تعدو من بعيد فى نور القمر، كأنها أرواح خطرة». (ص ١٠١).

«تحكى لها قبل أن تنام حكايات الشاطر حسن، وما جرى له بالتمام والكمال مع محبوبته ست الحسن». (ص ١٣٣).

والكاتب من أجل مزيد من العناية بأسلوب التعبير نجده – كما ذكرنا – يقتبس بعض آيات من القرآن الكريم.. وبعض أبيات من الشعر مثل هذا البيت (ص ١٦٢):

سعيت إلى أنْ كدتُ أنتعلُ الدّما
وعـدتُ وما أُعقبتُ إلا التندمـا

والكاتب لا يوظف أسلوبه الشاعرى فى التعبير عن الحركة القصصية للشخصيات فحسب، بل يوظفه أيضا فى التعبير عن الخواطر النفسية التى تسبر أعماق الشخصية، من ذلك وصفه النفسى لبطل قصة «قراريط رضوان التسعة»:

«.. فى روح الفلاح قدرة على التمويه، وقوة إخفاء وكتم، هى إحدى خصائصه العميقة الجذور، ومن سجايا هذه الخاصية أن تقتنع بجمود الفلاح الموروث، وذلك المزيج من الدهاء البسيط الغريزى وبطء الانعكاسات النفسية وجمود القسمات. كان رضوان يشعر أن عبد الكريم ينتظر موته فى يقين، لكنه راح يصنع حياته الجديدة فى هدوء ودأب وتدبير، فارتفع حوار البهائم فى زريبته، وصارت القراريط التسعة ثلاثة أفدنة وتسعة قراريط، وكل شىء صار جميلا إلا الليالى الذليلة مع أنصاف.. أنصاف التى ما إن دخلت بيته حتى توقحت وتجلت قدرتها على التهكم والاحتقار والسيطرة.. وتأمل مرة أخرى قوامها وكل شخصها الحسن الذى لم يوفق إلى السيطرة عليه وإخضاعه. إن الحياة معها عذاب لا ينتهى..»[1].

من هذا الجزء – على سبيل المثال – تتضح قدرة الكاتب على وصف الحركة المادية والأفكار المعنوية والخواطر النفسية فى وحدة تعبيرية رهيفة، تجمع بين كل هذه الأمور داخل إطار السرد فى أسلوب يجمع بين السلامة والبلاغة.

(١) الماء العكر ص ١٨٩ .

١ - لغة السرد :

لغة السرد القصصى عند كاتبنا فصيحة فى جملتها، حيث يحافظ على سلامة التركيب وبلاغة الجملة بدرجة تقترب من الشاعرية. الفارق الوحيد، أن لغة الشعر - فى الغالب - تقوم على الإيجاز والتركيز الشديدين.. لكن لغة القصة - فى هذه المجموعة وعند كتّاب آخرين - تميل بالضرورة إلى قدر من التوسع والعناية بالتفاصيل والجزئيات.. ولولا هذا لكانت لغة السرد من حيث السلامة والجمال تكاد توازى لغة الشعر فى صفائها وعمق دلالاتها.. بل إن اللغة عنده أحيانا لا تخلو من قدر من الإيقاع، يحقق لها قدرا من الموسيقية فى التعبير. ومن أمثلة ذلك فى المجموعة - وهو كثير - هذا الجزء الشاعرى من قصة «مظلومة»:

«تركتُ السنّارة فى الماء وأشعلت سيجارة، ورقدتُ على ظهرى ودعا صمتى عالم النجوم الأبدى أن يهبنى ما أنا بحاجة إليه من سكينة القلب. وكانت فروع من شجرة التوت القديمة التى تحتضن مدار الساقية، تمتد خلال المنظر الجميل، طاعنة بما يموج فيها من النضرة صفاء القبة العجيبة المسمرة بمسامير الكواكب المتلألئة، ويغيب وجود الضفدع وحشرات الحقول، وسائر ما على الأرض فى نغمات متباعدة، يرسلها طير مجهول الصفة، يتغنى بوجوده فى الفضاء العظيم، ومن العبث فى مثل هذه اللحظة الوجدانية أن يُقاس الزمن بالساعة والدقيقة، وأن يكون للمكان وجود، إنما هو دهر من الانسجام فى الكون، والاندماج فى وحدة الحياة المتدفقة من الأزل إلى الآباد.. وتخفق النجوم وتغمرنى بلحظها المتلألىء كأنها قلوب وعيون»[١].

ونجد أسلوب سعد مكاوى فى جملته يحتفى ببلاغة العبارة حفاوة بالغة. ومن اللافت فى بعض صورة البلاغية أنه يكثر من توظيف أسلوب (التشبيه)، ويستمد بعض صوره من الأدب الشعبى.. ومن أمثلة ذلك:

«جميل كسيدنا يوسف، قوى كعنترة، جرىء كسيف بن ذى يزن، رأى من الدنيا يا أولاد كل عجيب، وعاش فى بلاد تتكلم وحوشها، ويركب أهلها الأفيال والجواد العملاق المطهم». (ص ٢١).

(١) الماء العكر ص ٤٥ .

لغة السرد والحوار :

عندما نتوقف للحديث عن أى نوع أدبى، فنحن مطالبون بالضرورة بالتصدى لجانب (اللغة). ولكن عندما يدور البحث حول لغة الفن القصصى، فيجب أن ندرك أن لهذه اللغة القصصية سماتها الخاصة. والناقد الأمريكى ألبرت كوك Albert Cook يذهب إلى أن لغة الفن القصصى تختلف من حيث الوظيفة الفنية فى القصة عن غيرها. ويذكر «أن الشعر إذا كان صنعة لغوية، فليس شرطا فى القصة التطابق بين جودة القصة وجودة اللغة التى كتبت بها، فقد تكون هناك قصة جيدة خالية من ومضات البلاغة، بل قد تكون بأسلوب ركيك مثل رواية «من هنا إلى الخلود» للكاتب جيمس جونز.

إن ما ينبغى أن تكون عليه اللغة القصصية من وضوح، يقوم – فى الغالب – على وصف الواقع المتحرك الذى يسمح بتصويره قدر الإمكان، وأن الكلمات فى القصة أو الرواية لا تشير إلى معنى مجرد، بل إلى (تخيل) شىء مدرك، أو فعل حقيقى يقوم به أناس واقعيون، كما أن الرواية يمكن أن تصور حركة التغيير من فصل إلى آخر، وليس من جملة إلى أخرى إلا نادرا.

كما أن لغة القصة لا تميل إلى التجريدقدر محاولتها الإيهام بالاقتراب من لغة الحياة اليومية، من هنا فليس للقصة قاموسها الفنى أو تقاليدها الصارمة فى التكنيك».[(١)]

وكلام ألبرت كوك صحيح فى مجمله، فبعض كتاب القصة والرواية لا يحرصون على مراعاة مبادئ البلاغة، وربما بعض قواعد النحو عندما يكتبون، ولا أريد أشير إلى أى من هذه الأسماء فى تاريخ القصة العربية أو العالمية.

وما نحن بصدده الآن هو لغة القصة القصيرة عند سعد مكاوى – فى مجموعة الماء العكر – وهذه اللغة تقوم على قدر من (الثنائية) والازدواج.. حيث نجد مستويين لغويين..

١ – مستوى أدبى فصيح فى السرد.

٢ – مستوى موغل فى العامية فى الحوار.

---

(١) Albert Cook: The Meanng of Fiction. Wayne State Univeristy Press, p. 83.

الأدبي نفسه. وذهب هنرى جيمس (H. Games) إلى أنها قصة تتكون بين ستة آلاف كلمة، بينما يرى سومرست موم (S. Mom) أنها قد تطول بشرط ألا تزيد عن عشرين ألف كلمة – كما نجد فى بعض أقاصيصه[1].

وتنتهى إلى أن الحجم أو الطول (حد تحكمى) بالنسبة للقصة القصيرة: التى تصور موقفا (جزئيا) فى حياة فرد أو مجموعة. هذا بينما تصوّر الرواية مرحلة كاملة فى حياة مجموعة أفراد.

وفى مجال الفن القصصى (Fiction) نتعامل مع ثلاثة أنواع من القصة هى:

(ا) القصة Noveltte وهى مشتقة من الكلمة اللاتينية Novella ويمكن أن تكون قصة قصيرة طويلة، أو رواية قصيرة.

(ب) القصة القصيرة Short Story .

(جـ) الرواية Novel .

وسوف نجد أن النوعين (ا ، ب) يتداخلان إلى حد كبير فى قصص سعد مكاوى.. وربما عند كثير ممن يكتبون القصة القصيرة. وعند كاتبنا ربما كان حرصه على التسجيل – الذى أشرنا إليه من قبل –أحد أسباب طول القصة عنده.. أو حرصه على تنمية الموقف القصصى دون ضرورة فنية، أو رغبته فى ذكر اقتباسات من القرآن الكريم أو المواويل الشعبية أو الأناشيد الصوفية.. بالإضافة إلى أن التجربة القصصية عند سعد مكاوى بصفة عامة (محتشدة) بكثير من التفاصيل والجزئيات و (مزدحمة) بكثير من الشخصيات الثانوية.. كل هذا يجعل القصص القصيرة عنده ليست فى حجم واحد. وقصص هذه المجموعة حسب ترتيبها فى الكتاب تشغل كل واحدة العدد التالى من الصفحات على التوالى:

(٩ – ١٠ – ١٤ – ١٧ – ٩ – ٨ – ٩ – ١٢ – ١٧ – ١٥ – ٢٧ – ٤ – ١٦).

من هذه الأرقام لعدد صفحات كل قصة، يتضح مدى التفاوت فى الحجم بين عدد صفحات قصص المجموعة، التى قد تقل إلى (٤) وتزيد إلى (٢٧).

(١) I an Ried: The short story, p. 9.

أربع[١]؟». والعمدة – الذى كان يحقق معه فى حادثة ضربه للمدرس – يوافقه فى النهاية على أن هذا المدرس يستحق الضرب، وأنه – أى العمدة – لو كان مكانه «لضربه بالبلغة القديمة». وهكذا يصبح العامل الزراعى والعمدة على قدر متساو من الوعى فى كثير من قصص سعد مكاوى. ونفس المبالغة الزائدة نجدها فى شخصية «موسى البرادعى» فى قصة «مصرع حمار»، وبالطبع الحمار الذى صرع هو «أمين بك» الإقطاعى أكبر أغنياء القرية، فقد جاء إلى موسى يطلب عمل بردعة لحماره، لكن موسى تضايق منه ومن أتباعه، فقام غاضبا وألبسه البردعة قائلا: «هو علشان الطين اللى على دماغك إنت وأبوك قبلك من المساكين، عاوز تستعبد الناس[٢]». هكذا يضرب العامل الفقير الإقطاعى الغنى، لأنه «يأكل حقوق الغلابة وينهب الضعيف، ولا يعرف ربنا». وهذا يجعل الشخصية لا تصور واقعا بقدر ما تعكس حماسة الكاتب لقضيته – على المستوى الفكرى، وإن تجاوز أو بالغ فى التصوير الفنى.

وقد تتعدى المبالغة تصوير بعض الشخصيات إلى تصوير بعض الحقائق التى تتصل بعالم القرية وقيمها الاجتماعية، من ذلك أنه يذكر فى قصة «قراريط رضوان» أن موت الإنسان لا يؤثر فى أهل القرية كما يؤثر فيهم موت حيوان.. «إن موت الآدميين ليس شيئا.. الموت الوحيد الفاجع الذى لا سبيل إلى إصلاحه أو نسيانه، هو موت الماشية..»[٣].

٥ – عدم التساوى فى حجم القصص :

القصة – بحكم كونها قصيرة – تركز على حدث أو شخصية، حتى تصل بالقارئ إلى تأثير محدد، وقصر القصة لا يعنى بالضرورة وحدة الزمان، فعنصر الزمان قد يمتد (قليلا) فى القصة القصيرة لتحافظ على وحدة التجربة أو الموقف. ولعل حيرة النقاد فى تعريفها هو ما جعل إدجار آلان بو (E. A. Poe) يذهب إلى أنها «قصة تقرأ فى جلسة واحدة». وقد اعترض على هذا التعريف الكاتب وليم سيربون بحجة أن بعض الناس يمكن أن يجلسوا وقتا أطول من الآخرين، ونادى بأن يكون التعريف نابعا من العمل

(١) الماء العكر ص ١٧٧ .
(٢) الماء العكر ص ٩٦ .
(٣) الماء العكر ص ١٨٣ .

القصيرة عنده، كما أنه يكرر أحيانا بعض الأغانى الشعبية أو الأناشيد الصوفية أيضا فى هذه المجموعة وغيرها.

٤ - المبالغة فى تصوير الشخصية :

يبدو أن عناية سعد مكاوى بتصوير الصراع الاجتماعى - فى إطار عالمه القصصى الذى يدور فى القرية أو الأحياء الشعبية فى المدينة - شحنه ببعض الحماسة للقضية المصورة وبالتالى للشخصية المعبرة عن هذه القضية، لذلك نجد أن شخصيات القصة عنده - من حيث الوعى بالواقع وبالقضية - تكاد تكون كلها فى (مستوى فنى واحد) تقريبا. إن شخصيات قصصه من قاع المجتمع.. ومع ذلك فهى واعية جدا.. ومحاربة جدا، فمثلا «هارون» المقطوع من شجرة - لذلك يسمى «ابن أنيسة» - ويعمل خادما لدورة المياه فى المسجد، لكنه رغم انعدام الأصل والفقر والجهل فإنه على قدر كبير من الوعى.. لذلك فهو يحلم بأن يفر من القرية إلى المدينة.. ومن أسر الشيخ هنداوى النكد وضيق أفقه إلى إنسانية أحمد الأديب المتسامح. «كان حلمه الدائم الذى يراوده يقظان، ويمشى معه فى الحياة، أن يهاجر إلى «مصر» التى فيها الأستاذ أحمد، فيعمل شيالا أو بوابا فى الجريدة التى يشتغل فيها».[1] والشخصيات نتيجة هذا الوعى اليقظ الذى يبدو - أحيانا - أكبر مما هى عليه فى الواقع بدرجة نحس فيها بعض المبالغة الشديدة، أو المفارقة غير المقبولة بين الأصل والصورة، وبين الواقع والفن. فمثلا «درية» الشابة الجميلة الفقيرة الفلاحة حين تسقط مع شاب مثلها، تبرر لنفسها هذا السقوط، وترى أنها شهيدة وليست آثمة، بل ترى «أنها فى شرعة الله امرأة عند رجل تزنى، ووثيقة الزواج نفسها أكذوبة»[2].

وهذا التجاوز نفسه نجده فى شخصية «الأسطى حجازى» الحلاق فى قصة «على بحر شبين»، وفى قصة «فى دوار العمدة»، حيث نجد أن العامل الزراعى «عبد العاطى الأعمش» يضرب عبد العزيز أفندى مدرس الحساب، لأنه سأل ابنه الصغير سؤالا غير منطقى (؟)، إذ سأله فى المدرسة: «إذا كانت سبع فراخ تبيض ست بيضات وتلتين فى ثمانى أيام وربع، يبقى كم بيضة تبيضها ثلاث فراخ وثمنين فى تمنتاشر يوم وتلات

---

(١) الماء العكر ص ٣٥ .

(٢) الماء العكر ص ١٤٢

٢ – العناية بالتقرير وذكر معلومات زائدة:

أدت عناية الكاتب بتسجيل بعض أحداث لها شبهة حقيقية.. إلى أن يذكر أحيانا بعض المعلومات الزائدة فى أثناء تصويره للحدث أو للشخصية.. ففى قصة «مصرع حمار» على سبيل المثال يصف الكاتب–بالتفصيل – دروب قريته المحفورة فى ذاكرته.. مثل قوله: «أهبط من سيارة الأجرة العتيقة – أمام نقطة البوليس – القائمة بجدرانها البيضاء – على السكة الزراعية – وأنحدر فى ذلك المنحنى الضيق – بين بيت عبد العزيز أفندى – وبيت عبد الرحمن أفندى – وأمر بعد قليل بصف البيوت المتواضعة التى تكون الناحية الشرقية..»(١)

فهذا الوصف الرتيب للمكان يرهق القصة خاصة إذا كانت قصيرة. ونفس الظاهرة – ظاهرة الوصف الزائد عن الحاجة – نجدها أيضا فى أثناء تقديمه لبعض الشخصيات فى المجموعة.. مثل هذه الصورة التى يرسمها أو على وجه التحديد (يقررها) بالنسبة لشخصية العمدة دون أن يقدم – فى القصة – ما يبرز هذا التقرير عنه.. لكن كونه يستوحى (شخصية حقيقية) أنساه بعض مبادئ الفن القصصى.. يقول عن العمدة: «وقريبهم العمدة، إنه معروف بشىء تدعوه الأغلبية المحافظة نزقا، لا يليق برجل فى الأربعين، له زوجة وسبعة من الأولاد، ويدعوه الشبان المتعلمون من أبناء المدارس الذين يرتدون إلى القرية مع أهلهم فى أشهر العطلة الصيفية(!!) خفة فى الروح وإقبالا مشروعا على الاستمتاع بالحياة وقتل وقت الفراغ الطويل. ثم إنه -حشاش، وعينه فى بند النساء زائغة..»(٢).

٣ – التكرار فى الوصف و فى تقديم الشخصيات:

نجد فى هذه المجموعة بعض تشابه أو تكرار فى كل ما يتصل بالعالم القصصى لسعد مكاوى – وقد أشرنا إلى ذلك من قبل – فنجد عنده بعض الأوصاف تتكرر.. وبعض الشخصيات تتكرر أو تتشابه – على الأقل – ولا شك أن عناية المؤلف بالجانب التسجيلى، هو المسئول عما نجده من تشابه أو تكرار فى بعض السمات الفنية للقصة

(١) الماء العكر.. قصة «مصرع حمار» ص ٩١ .
(٢) الماء العكر.. «قصة فضيحة الشيخ عمر» ص ٥٩ .

جميعا: رجالا ونساء من أجل الحصول على طعام.. ومن عجب أن السمك الذى ذهبوا لاصطياده من بركة الإقطاعى، كان يتحرك فى ماء عكر.. أى أن أهل القرية لا ينالون رزقم بسهولة ويسر. «كان الإقطاعى غائبا عن القرية، ولكن ناظر زراعته الحاج مبروك القلعاوى - كان موجودا، وحاول أن يستعين ببعض الخفراء حتى يبعد أهل القرية عن بركة سيده، غير أنهم تخلوا عنه..» وهكذا انتصرت القرية واصطادت رزقها من الماء العكر الذى يعد (رمزا)، لما يعانيه أهل القرية فى سبيل الحصول على القوت.

لكن هناك قصصا أخرى فى المجموعة لا تصور صراعا، ولا تهدف إلى تصوير موقف فنى اه دلالة.. ونحس أن المؤلف يقدمها لمجرد الرغبة فى (التسجيل) لأحداث - ربما كانت عزيزة عليه هو بشكل شخصى - لأنها قد تتصل بمواقف عاشها أو بشخصيات عرفها، ويمثل هذا الجانب التسجيلى فى المجموعة ثمانى قصص هى: مظلومة - طريق القبور - الأجر والثواب - الولد الحليوة - على بحر شبين - دوار العمدة - قراريط رضوان التسعة - فضيحة الشيخ عمر.

وقد يتداخل الجانب التسجيلى مع الوظيفة الفنية فى بعض القصص سواء فى هذه الثمانية أم فى غيرها، وقد ترتب على هذا التداخل بعض الظواهر الفنية مثل:

١ - الحفاوة الشديدة بالتفاصيل فى أثناء القص :

فالكاتب - فى أثناء تصوير بعض قصصه - يهتم كثيرا بوصف تفاصيل الحدث وملامح الشخصية ووصف المكان، بدرجة نحس فيها أحيانا أن الكاتب يشبه - فى عنايته بكثير من الجزئيات - فنان «الأرابسك». ومن أمثلة ذلك هذا الجزء من قصة «ابن أنيسة».. التى يتزاوجُ فيها التسجيل والتصوير.. «زام هارون - وترك ثوبه العتيق الأزرق - يسقط فوق ركبتيه - والتفت فى ضيق مكبوت - إلى صاحب الصيحة التى قطعت حاجته الطبيعية - كان الشيخ هنداوى واقفا - عند ركن الجدار - بجلبابه الواسع - وعمته الضخمة - وهو يلوح بعصاه - فبدا لهارون هو وظله الباهت على تراب الأرض - فى عتمة الغروب - كما لو كان راقصا سمجا - فى زفة»[1].

---

(١) الماء العكر.. قصة «ابن أنيسة» ص ٢٩ .

فهذه القصة تبدو ساذجة وغير مقنعة فنيا.. والكاتب يستخدم ضمير (أنا) ليوهم أنه يقص قصة حقيقية.. ويذكر ذلك النص الغريب، حتى يوهمنا أنه يشاركنا فى الاعتراض على ضعف البناء القصصى أو ما أسماه بالحبكة.

كل هذه الأمور – التى قد لا تبدو منطقية فى بناء القصة عند سعد مكاوى – سببها هذا التداخل بين أسلوبى القاص و(الراوى) الشعبى، الذى يهمه – بالدرجة الأولى – أن يحكى الغريب والعجيب ولا عبرة للمنطق فيما يروى – كما نجد مثلا فى حكايات «ألف ليلة وليلة» ومقامات بديع الزمان الهمزانى – أما كاتب (القصة الحديثة) – خاصة إذا كان ذا نهج واقعى فى التصوير – فهو مطالب بأن يصور الممكن وأن يراعى منطق الفن فيما يكتب.

يبدو أن تأثير عالم القرية وثقافة الوالد العربية – كان من خريجى الأزهر – لم يساعداه على التخلص من بعض لوازم (الراوى) الشعبى فى القص.. ولا شك أن الذى أوقعه فى هذا الارتباك هو حرصه على القص بأسلوب «الاعتراف» وضمير «أنا»، ونسبة القصص التى تستخدم هذا الضمير – كما ذكرت – هى ١٤/٨ وبهذا تكون النسبة ٥٨٪ تقريبا.

* * *

وظيفة القصة القصيرة :

يطمحُ الأدبُ دائما إلى أن يعكس حركة الواقع وأن يصور ما يحدث فيه، وعلى هذا فإن الأدب يعبر عن عالم فنى قد يكون (موازاة) لعالم البشر.. ولكن ليس هو على وجه اليقين، وعلى هذا فليست وظيفة الأدب هى التسجيل الحرفى لما يحدث فى عالم البشر أو المحاكاة المرآوية له. إن التسجيل قد يكون وظيفة معارف أخرى مثل التاريخ أو علم الاجتماع، لكنه ليس غاية الأدب، فالأدب يقدم صورة (رمزية).. تعد إبداعا لعالم غير معطى أو جاهز التكوين، فالأديب خالق يشكل عالما خاصا، يصور قضايا الواقع وأزماته من أجل نفيها وتطهير المجتمع منها، أى أن الأدب له وظيفة اجتماعية نبيلة بقدر ما يحمل من سمات فنية عظيمة.

وكثير من قصص مجموعة «الماء العكر» يصور صراع الشريحة المقهورة فى المجتمع ضد المستغلين لها، فأهل القرية فى القصة الأولى –التى تحمل اسم المجموعة – يجاهدون

يتصل بهذه القضية الذاتية أننا نفتقد فى عالم القصة عند سعد مكاوى أحيانا «منطق الفن ومعقولية القص»، لقد أثار أبو النقد ورائده «أرسطو» قضية الفرق بين الممكن والمحتمل فى الفن، وذهب إلى أن الأديب ينبغى أن «يؤثر استعمال المستحيل الممكن على استعمال الممكن غير المعقول، فلا يصح أن تؤلف القصة من أجزاء غير معقولة، بل يجب أن تخلو من كل ما هو غير معقول..[1]»

إن استعمال ضمير (أنا) أسلوبا للتعبير فى القصة، بالإضافة إلى قدر من المبالغة أو اللامعقولية، تجعل قارىء سعد مكاوى يحس أحيانا أنه حريص على نقل حدث ومحاكاة واقع حقيقى، أكثر من صدقه مع منطق عالم القصة. والكاتب نفسه أدرك – فى بعض قصصه – وهى قصة «الولد الحليوة» – على سبيل المثال – أن القارئ ليس من السهل أن يصدق هذا التطور القدرى للأحداث كما صوره، إذ تصور القصة فتاة فقيرة جميلة هى «درية» التى تجبر على الزواج من تاجر مواشى عجوز.. إلى هنا والأمور تبدو معقولة، ولكن اللامعقول يبدأ حين نعرف أن لهذا التاجر ابن أخت شاعرا اسمه «حسن» يعيش معه فى نفس الدار، وحسن هذا شاب مريض، أو كما يصف الكاتب (الراوى) لأحداث القصة: «كائن هش عليل يعانى شيئا غير يسير من القلق والعصبية، وفى قلبه وصدره نذر الموت..»[2] فالخال الريفى (!؟) لا يبدى أى اعتراض أو ريبة من وجود قريبه مع زوجته.. بل يترك الدار أياما وليالى، أحيانا فى التجارة وأخرى فى الحج.. وبدلا من أن يموت العليل ويعيش السليم، يحدث العكس تماما.. ويصبح حسن «الشاطر حسن»، ويموت الخال.. ويتزوج المحبان المعذبان!!.

والكاتب نفسه يدرك واعيا أن القارىء لن يصدقه فيما يقص فيجاريه حتى ينسيه.. فيذكر: «الحل السعيد السهل الذى يلجأ إليه كتاب القصص فيلومهم الناس أحيانا على ضعف الحبكة وسذاجة الافتعال، هو الأمر الواقع الذى فصل فى مصير هذه العاصفة الروحية، فقد جاء النبأ بغتةً، أن قد لقى عبد السلام ربه من ضربة شمس أصابته وهو حاج بمكة للمرة الرابعة(!؟)..»[3].

---

(١) أرسطوطاليس: فن الشعر، تحقيق وترجمة شكرى عياد، ط. دار الكاتب العربى، القاهرة، ١٩٦٧، ص ١٠٤.

(٢) الماء العكر.. قصة «الولد الحليوة»، ص ١٣٦.

(٣) المصدر السابق ص ١٤٤.

(أ) ست قصص تقدم بضمير (الغائب)

من البديهات الجمالية فى عالم القصة أن ضمير الغائب، هو أنسب الضمائر لتصوير القصة الحديثة – وهذه القصص التى تنسجم مع هذه القاعدة النقدية الأساسية فى بناء القصة هى: الماء العكر – ابن أنيسة – سبع الليل – على بحر شبين – فى دوار العمدة – قراريط رضوان التسعة.

(ب) ثمانى قصص تروى بضمير (المتكلم)

على طريقة أسلوب (الاعتراف).. الذى يجعل القصة تبدو كما لو كانت «ترجمة ذاتية».. وقد يؤكد هذا أن المؤلف يصور قرية نشأ فيها. وهناك قدر من التكرار أو الثبات فى بعض شخصياته القصصية.. وطريقة الكاتب فى تقديم هذه القصص يُوحى بهذا الجانب (الذاتى)، إن لم يؤكده.. من ذلك ما قاله فى تقديم إحدى هذه القصص:

«هناك ركن على بحر شبين عند ساقية أعمامى، أحببت دائما أن أسعى إليه كلما أوحشتنى النجوم.. وأنا أحب النجوم، وروحى موصولة بها، أعيش زمنا فى دوامة المدينة، ثم يتمرد شىء فى صميمى على الحيطان والسقوف والصخب، وأشتهى الفضاء الواسع والقبة العظيمة وساعة خلاء طيبة، أرقد فيها على ظهرى فى الحقل وأتأمل رحاب السماء..»[1]

ويؤكد هذا الجانب الذاتى فى أسلوب القص قوله فى ثنايا قصة «ابن أنيسة»: «عند الساقية التى كانت مسرح طفولتى.. كان عم أيوب يحدثنى عن تلك العجيبة الباقية من تراث الماضى حديثا، تقف له أنفاسى فى صدرى»[2].

ومرة ثالثة فى أثناء سرده للقصة يدرك – واعيا أو غير واع – أن القارىء قد لا يصدقه، فيذكر له ما يوحى أو يؤكد أنه يحكى قصة يعرفها كل سكان قريته، فيذكر فى نهاية قصة «الماء العكر» قوله: «ويحدثك من يقص عليك هذا الحديث الساذج من أهلنا فى الدلاتون..»[3].

(١) الماء العكر.. قصة «مظلومة» ص ٤٣ .
(٢) المصدر السابق ص ٢٤ .
(٣) المصدر السابق ص ١٦ .

وعلى هذا تصبح هذه الصدمة - فى فكر سعد مكاوى وأدبه - صدمة (محتملة).. حيث لا تناقض - فى الفكر أو الفن - بين الإيمان بالله والإيمان بالإنسان.. وإذا كان سعد مكاوى ينقد بشدة بعض رجال الدين أو ذوى الثقافة الدينية، فإنه ينقدهم من حيث وضعهم الاجتماعى، وليس بسببٍ من مكانتهم الدينية.

* * *

بين الراوى والقاص :

ما زلنا نحاول من خلال هذه الدراسة اكتشاف (القضايا الفنية) المختلفة، التى تعين على فهم عالم القصة القصيرة عند سعد مكاوى. والقضية التى نحن بصدد بحثها الآن هى: التعرف على الطريقة التى يقدم بها كاتبنا قصصه، ويصور قضاياه.

ويوضح الناقد Ian Ried «إيان ريد» فى دراسته عن القصة القصيرة، عند حديثه عن تطور هذا النوع الأدبى من القديم إلى الحديث من الحكاية القديمة إلى القصة الحديثة.. وهذا التطور ينفى شبهة العلاقة بين الحكايات القديمة بمختلف أنواعها: الشعبية والخرافية وقصص البكارسك وغيرها، وبين القصة الحديثة[1].

ولعل أهم ملمح فى تطور القصة الحديثة إذا ما قورنت بالحكاية القديمة هو اختفاء شخصية (الراوى) الذى كان موجودا فى الحكايات الشعبية والمقامات.. وأصبح القاص يصور قصته دون أن يبدو بأى شكل من الأشكال.. فهو صانع مقتدر، يحرك شخصياته، ويدير أحداثه ويسيطر على عالمه من بعيد.. بعيد جدا، كما لو كان فى أفق آخر.

لكننا إذا قرأنا مجموعة «الماء العكر» التى تتكون من أربع عشرة قصة، نجد أن الكاتب يقدمها كما يلى:

---

(١) Ian Reid: The Short Story, Methuen and Co. Ltd London, 1977, p. 15.

ولمزيد من التفصيل عن القصة القصيرة الحديثة والتراث يراجع:

- شكرى عياد: القصة القصيرة فى مصر - ط. دار المعرفة (الثانية) ١٩٧٩ . القاهرة، ص ٢٣ .
- الطاهر مكى: القصة القصيرة - ط. دار المعارف (الثانية) القاهرة، ١٩٧٨ ص ٧ .

تندحر، فكثير من كتاب الرومانسية والكلاسيكية، كان يحلو لهم – ولا يزال – مهاجمة الفكر الواقعى انطلاقا من هذه النظرة ذات الأفق الضيق. كما آن الأوان لكتاب الواقعية أنفسهم أن يستوعبوا بوعى هذه الحقيقة.. حقيقة الإيمان بالواقعية: فكرا وفنا، وفى ذات اللحظة الإيمان بالمواريث الدينية والقيم الروحية. وليس أدل على ذلك من أن الروائى الروسى العظيم فيدور دوستويفسكى (Dostoievsky).. (١٨٢١ – ١٨٨١) كان بالإضافة إلى تأثيره الأدبى الخطير ذا موقف أخلاقى عظيم من خلال رواياته الخالدة: الجريمة والعقاب – بيت الأشباح – الأبله – الممسوس.

وعن هذا الكاتب العظيم يذكر الناقد الأمريكى (Rene Wellke) رينيه ويلك فى معرض الحديث عن الآراء الفلسفية فى أدبه فيقول:

«فى فكر دوستويفسكى طاقة ديالكتيكية عظيمة، فهو يعرض تناقضات فى نقاط يهدىء عندها أناس آخرون أنفسهم ببسط غير مشروع لفرضية منطقية ذات جانب واحد، وليس هناك إيضاح للتناقضات كما هى موجودة فى الواقع، يستطيع كاتب أن يعلو عليها مثل دوستويفسكى. والمجال الأعلى الذى تحل فيه التناقضات وتتلاقى هو المجال الدينى. وهذا الصعود الدائم إلى الأعالى الدينية، جعل دوستويفسكى قوة ملهمة فى تاريخ الفلسفة الدينية الروسية عند الأجيال اللاحقة، ولكن تطلعاته الدينية وصلت إلى أقصى حدتها فى أفكاره الخاصة بالفلسفة التاريخية.

لقد سبق أن أوردنا مقطعا من رواية «الممسوس» يخص سر التاريخ، وهو أن الأمم تتحرك بقوة «جمالية» أو «أخلاقية»، وأن هذه الحركة هى فى النهاية بحث عن الله. وكل أمة تحيا بهذا البحث عن الله.. إلهها هى.. وهذا ما جعل فكر الكاتب يخترق أعماق الروح القومية»[١]. وما يصدق على الكاتب الروسى هنا بشهادة ناقد أمريكى.. لابد أن يصدق أيضا على أى كاتب عربى واقعى الرؤية اشتراكى الموقف، فالإيمان بالإنسان يُفضى بالضرورة إلى الإيمان بخالقه. على هذا تنتفى (الأغلوطة) الكريهة التى يرددها بعض الكتاب التقليديون.. الذين لا يؤمنون – فى تقديرى – بالله أو بالإنسان، قدر إيمانهم بذواتهم.

---

(١) رينيه ويلك: (دوستويفسكى)، ترجمة: نجيب المانع – المكتبة العصرية – بيروت – ١٩٦٧ ص ٢٣١، ٢٣٢.

وفى القصة أكثر من نشيد صوفى مثل هذه الأبيات :

نعـم بالصبا قلـبى صبَا لأحبتى — فيا حبـذا ذاك الشـذاحينَ هبتِ
هى البدرُ أوصـافا وذاتى سماؤُهـا — سمتْ بى إليهـا همتى حين هَمت
فـلم أر مثلى عاشـقا ذا صبَابةٍ — ولا مثلهـا معشوقةً ذاتَ بهجةِ
ألا فى سبيل الحب حالى وما عسى — بكـم أنْ ألاقى لـو دريتم أحبتى
أخذتُم فؤادى وهو بعضى فما الذى — يضـركم أن تتبعـوه بجُملتى
أيـا كعبةَ الحُسْن التى لجمالهـا — قلـوبُ أولى الألباب لبتْ وحجتِ
جمـالُ محياك المصـونُ لثامه — عن اللثم فيـه عـدتُ حَيًّا كميِّتِ

كما نجد الكاتب يؤكد هذه الرؤية الصوفية فى هذه المجموعة وغيرها باقتباس بعض صور من القرآن الكريم والحديث النبوى،بل يتعدى الأمر إلى ذكر بعض نصوص دينية.. ففى قصة «طريق القبور» من مجموعة «الماء العكر» ترد هذه الآيـة.. «إن الذيـن سبقت لهم منا الحسنى أولئك عنها مبعدون، لا يسمعون حسيسها، وهم فيما اشتهت أنفسهم خالدون، لا يحزنهم الفزع الأكبر، وتتلقاهم الملائكة، هذا يومكم الذى كنتم توعدون»[1].

* * *

وهنا قد يثار سؤال وجيه: ألا يتسم موقـف سعـد مكـاوى الأدبى بقـدر مـن التناقض؟.. إذ كيف يكون كاتبا واقعيا ملتزما.. وفى نفس الوقت يتمسك بهذه النظـرة الصوفية.. وهذا الإيمان القدرى؟ وهـو فى نفس الـوقت يسخـر كثيـرا مـن شخصيـة: الفقيه – وخطيب المسجد – والأزهرى، مـع أنـه يصور شخصيـة المجـذوب المتصوف بقدر من الجلال والهيبـة؟

والإجابة عن هذا السؤال تقود إلى تساؤل آخـر: مـن الـذى يستطيـع أن يـدعى أن الكاتب (الواقعى) علمى فى كل شىء.. ومنطقى فى كل لحظة..؟ أو بمعنى آخر أكثـر وضوحا وصراحة: من يدعى أن صاحب الرؤية الواقعية ملحد بالضرورة ورافض لتراثه وكافر بمعتقداته؟ إن نظرة (ساذجة) للفكر الواقعى تقرنه بالتبعية.. وبالكفـر والخـروج على كل المواريث.. وقد آن لهذه النظرة الساذجة – أو الجهولة..!!– أن تتـوارى.. وأن

(١) الماء العكر.. قصة «طريق القبور» ص ٢٧ .

«أقمنا حياتنا على قانون المحبة، أساس الكون.. عندنا المحبة هى قانون الوجود، وهو شىء لم تفهموه أنتم، وإن كان بعضكم يلمس جماله من بعيد ويتشدق به، ولن تعرفوه حتى يعمر الأرض ابن الإنسان.. أما أنتم أبناء الحيوان فلا مفر لكم من أن تعيشوا بوصستكم حتى تفنوا مسلمين الشعلة إلى الإنسان المتفوق الذى لم يسمع بورقة التين، ومعذرة لما لديكم من كنوز الغرور، أبناء الغريزة أنتم، وليس فى الكون غيركم جنس من الأحياء يتقاتل فى بغضاء وحماقة كما تفعلون، ولا من يحيا فى ظل الظلم المنظم كما تحيون، ويندر بينكم من لا يخضع للفطرة الحيوانية التى نبعتم منها..»[1].

هذا هو الإطار العام للقضية الفلسفية التى صاغها كاتبنا فى «فانتزياه»القصصية.. وهو كما يبدو فيها يعرف المأساة البشرية.. والطريق إلى حلها، فمأساة البشر هى «الظلم» وسبيلها إلى الحل يكمن فى تنفيذ «قانون المحبة» أساس الكون.. أى أن الكاتب رغم إحساسه بالأزمة يتسلح بقدر كبير من التفاؤل فى إمكانية حلها.. وهذا التفاؤل لا يستند إلى معتقد فلسفى ولا على أساس علمى.. وإنما على (رؤية صوفية).. من كاتبنا الذى وصف نفسه فى القصة بأنه حائز «على جائزة عبد الباسط (؟) الأدبية العظمى..»[2] وهذا قد يدل على أن القصة كتبت فى عصر جمال عبد الناصر.

والكاتب يلح على تأكيد هذه الرؤية الصوفية لمصير الإنسان ومستقبل البشرية فى قصة أخرى من قصص هذه المجموعة وهى «على بحر شبين»، التى تدور بعض أحداثها أثناء «مولد سيدى أبى الفضل»، حيث يكثر من ذكر الأناشيد الدينية.. ويقدم شخصية (تتكرر) فى كثير من أعماله بنفس الاسم والصفة وهى شخصية المجذوب المتصوف «الشيخ أبو العهد الدسوقى»، وبعد أن يطهر الذكر والنشيد قلوب المريدين.. بدرجة تفنى فيها الأجساد، وتهتك الروح أستارها وتهتز ساحة المولد بمن عليها، تقبل لحظة صوفية يصل فيها الذاكرون إلى (مقام الوصال) بدرجة يخيل إليك فيها.. «أن أولئك الرجال الذين تعرف بعضهم غلاظ القلوب فجرة، قد ثارت أرواحهم بقضبان الجسد، فهى تصطدم بها ساعية إلى الانطلاق فى الملكوت نحو الروح الكبير، الذى تريد أن تفنى فيه»[3].

---

(١) الماء العكر.. قصة «صدمة محتملة»، ص ١٢٣ .

(٢) الماء العكر.. قصة «على بحر شبين..»، ص ١٥٩ .

(٣) المصدر السابق ص ١٥٨ .

كل هذه الحقائق التى ذكرها الكاتب مرهصا بها لأحداث القصة.. الهدف منها «الإيهام بالواقعية»، فى قصة هى فى حقيقتها «قصة وهمية» (Fanciful Story) .. أو هى على وجه التحديد محاولة قصصية، تستعين ببعض الحقائق العلمية – التى نقرأ عنها فى بعض القصص العلمى ذى الخيال الجامح – لمناقشة (قضية فلسفية) تتصل بالمصير المجهول، الذى ينتظر الإنسان فى آخر الحياة. ويزيد القضية غموضا أو تشاؤما أن الإنسان لا يكف عن تدمير أمن أخيه الإنسان وحياته. وهو يصرح بهذا قائلا:

«ما الذى ينتظره هذا الجنس البشرى العجيب ساكن الأرض، الراتع فى جهله لأصنامه، المنهوم فى شراهته بالمادة، ميت الروح وخامد الفكر؛ ما الذى ينتظره كى يفقد صوابه ويجن جنونا؟!.. ولكم تمنيت لو كانت لى القدرة على أن أسمع البشر كلهم صوتى، إذاً لقلت لهم: يا عبدة الذهب والضجيج والغريزة دعكم مدى هنيهة مما تعبدون فى الأرض، إنكم لن تزالوا فى الأرض عبيدا، قفوا ودعوا مطامعكم وعمالكم وأعمالكم وفطرتكم الحيوانية المصمتة، دعوها.. وقفوا.. اضربوا عن الحياة، وفكروا – قفوا وتساءلوا، ولو قادكم التساؤل إلى الجنون»[1].

هذا ما كان من تساؤل على لسان الكاتب فى القصة..وشخصية من عالم آخر تحدد سر المأساة التى يعيشها البشر فتقول:

«إن البشر – رغم مزاعمهم التى يتحدثون بها إلى أنفسهم – لا ذاكرة لهم، ما داموا لا يفتأون يسلمون جيلا بعد جيل زهرة شبابهم القصير الأجل إلى تلك الشناعة التى يسمونها الحرب..»[2].

«ألستم عبيدا حتى لمن لا عبودية له؟.. ألستم بطبعكم وفطرتكم عبيدا؟ إن الواحد منكم ليسعه أن يقول للملايين اشربوا بولى فهو مقدس، فإذا هم شاربوه..»[3].

ثم تقارن هذه الشخصية الغريبة عن كوكب الأرض بين ما يدور عند سكان كوكبها وعند البشر فتقول :

(١) الماء العكر.. قصة صدمة محتملة ص ١١٩ .
(٢) المصدر السابق ص ١٢٧ .
(٣) المصدر السابق ص ١٢٦ .

المجموعة. قد نجد هناك صراعا من أجل تحقيق الحب أحيانا.. أو ترك القرية والتطلع إلى المدينة.. أما السياسة فلا..

إن (القضية الاجتماعية) ممثلة فى البحث عن لقمة العيش، هى المحور الرئيسى فى قصص هذه المجموعة حتى لو اضطرت الشخصيات إلى القتل.. كما فعل عبد الكريم فى قصة «قراريط رضوان التسعة».. هل نستطيع بهذا أن ندعى أن الكاتب ذو فكر محدد وغاية واضحة لم يكد يتجاوزهما..؟ هذا التحدد إن رآه البعض ميزة فإن البعض الآخر قد لا يراه كذلك..!!

* * *

صدمة محتملة :

ذكرت آنفا أن عالم مجموعة (الماء العكر) يدور فى إطار قرية مصرية مركزا على الصراع الاجتماعى بين الفقراء والأغنياء.. لصوص الخبز والحياة، غير أن هناك قصة وحيدة داخل المجموعة تشذ عن هذا العالم، وإن ذكر المؤلف أنها حدثت فى نفس القرية – مهاد الأحداث كلها – والمؤلف يصورها بضمير (أنا).. أى أنه يقدمها على نسق أسلوب (الاعتراف) فى القصة.. الذى يوهم بأن (القاص والبطل) شخصية واحدة. والكاتب منذ السطور الأولى يدرك أن قارئه قد لا يصدقه، من هنا يحاول إيهامه بأن ما يقصه صحيح، فما كان «لعجوز بلغ الثمانين أن يكذب»، لذلك يذكر المكان.. وتاريخ اليوم.. ويعرفه بالشخصية وما يحيط بها.. كل هذا من أجل الإيهام بأن القصة واقعية، وأن حديثه صادق، لذلك يبدأ القصة بقوله:

«أريد أن أروى قصة هذه الساعة من يومى كما وقعت تماما، مع علمى بما قد يرمينى به بعض الجهلاء من الميل إلى المبالغة. وقد لا أعدم من يمعن فى ظلمى فيتهمنى بالكذب، بعد أن شاب منى الرأس؛ وجاوزت من عمرى العام الثمانين.

فى فجر اليوم – ٢٢ يونية – كنت جالسا فى شرفة بيتى الريفى القائمة على بحر شبين.. أحد فروع النيل، بقرية الدلاتون القريبة من مدينة شبين الكوم، بعد أن فرغت من تناول قدح الشاى ودواء تصلب الشرايين وتصفحت طبعة الصباح الأولى من صحيفة المنوفية..»[1].

(١) الماء العكر.. قصة «صدمة محتملة»، ص ١١٧ .

وقد صرح الكاتب بأن النموذجين اللذين يعاديهما – على لسان إحدى شخصياته – هما الإقطاعى ورجل الدين.. فيذكر موسى البرادعى فى حوار مع راوى القصة – ولعله المؤلف نفسه – «أنا ما أكرهشى فى الدنيا أد صنف عبد الفضيل المنافق الضلالى اللى بيتاجر بالدين، وصنف جوده الأعيانجى ظلام العباد.. والعجيبة إن الصنفين دول تلاقيهم يفهموا بعض كويس، ويساعدوا بعض كويس، ما تفهمش ليه!..»[١]

هكذا يتحدد من خلال العالم القصصى الذى يصوره الكاتب محورا الصراع ومعسكرا التناقض.. أو عنصرا الخير والشر.. وهنا نصل إلى توضيح أمرٍ آخر سبق أن أشرنا إليه من قبل.. وهو :

طبيعة الصراع فى قصص المجموعة :

يطمح الفن دائما إلى أن يعكس نبض الحياة وحركة الأحياء بما فيهما من صراعات وتناقضات، من أجل تثبيت الحق ومناصرة الحقيقة. «إن الكاتب الواقعى الذى يعى عبث الوجود وقسوته يقبل أن يعيش ذلك وأن يعرفه، لا لكى ينكره، بل ليجد فيه ما يساعده على استجماع قواه»[٢].. من أجل أن يصور المآسى التى يرفضها فى واقعه.

وقد وضح من خلال مجموعتى الشخصيات المتصارعة والمناوئة اللتين صورهما سعد مكاوى، أنه يصور عالم القصة فى حالة صراع مستمر بين الرغبة فى الحياة التى تقوم بها شخصيات مسحوقة من القرية، ضد المستغلين من رجال الإقطاع وعلماء الدين.. والذى نود (التأكيد) عليه هنا – فى مجال الحديث عن طبيعة الصراع فى هذه المجموعة القصصية – هو: أن الصراع الذى يركز عليه المؤلف – بالدرجة الأولى – صراع اجتماعى فى جوهره بين (الفقر.. والغنى).. فكل صراع يدور – فى قصصه – إنما هو من أجل لقمة العيش.

وعلى هذا فلا نجد للقضايا (السياسية) أى وضوح بالمرة – فى هذه المجموعة – فالنضال ضد المستعمر.. أو من أجل الحرية السياسية، أمور لا تخطر على بال شخصيات

---

(١) المصدر السابق ص ٩٤ .
(٢) ألبيريس: تاريخ الرواية الحديثة، ترجمة: جورج سالم، ط. عويدات – بيروت ١٩٦٧ ص ٦٧ .

شخصية الشيخ عبد المتعال فى قصة «الأجر والثواب». وهذه الشخصية من حيث (الوظيفة الاجتماعية) تقوم بدور «فقيه الكتاب».. و.. «شيخ المسجد»، والكاتب حين يصور هذا النموذج على أساس أنه قوة مناوئة فى عالم القرية.. لا يتعرض لما يمثله من فكر دينى.. وإنما ينقده من حيث كونه يشغل وظيفة اجتماعية، لا يقترن السلوك العملى فيها بالفكر الذى تردده والقيم التى تنادى بها.

فهو مثلا يصور الشيخ عبد الفضيل حين تزوج للمرة الخامسة بقوله: «صاحب الفضيلة أبو عمة حمرا ودقن شبرين، بتاع ليالى العبادة والذكر، طلق فى شهر واحد اثنين من نسوانه الأربعة علشان يتجوز، ويقيم ذكر بالطار والناى بعد الفتة.. اتجوز يا أخى بسنة الله ورسوله، وانقاد الشمع فى مولد سيدى شهاب الدين أظرط من أخيه. دا زنا يا أستاذ مش جواز، زنا مسجل فى أوراق رسمية.. الراجل الضلالى ده اللى يبيع ويشترى فى عباد الله والناس تبوس إيده. تسكتوا عليه ليه؟ تسيبوه يستغل تيران الله فى برسيمه، كده عينى عينك. وتعوجوا طرابيشكم، وتتقمطوا فى البدل، وتقوللنا البلد فيها خير، بتتقدم.. كدابين يا سيدنا الأستاذ..»[١].

وهذه الصورة نفسها تنطبق على الشيخ هنداوى فى قصة «ابن أنيسة».. الذى «كان بجلبابه الفضفاض وعمته الكبيرة ولحيته البيضاء، يتراءى له من خلال آيات سورة الكهف التى يتلوها كل يوم جمعة فى المسجد.. كائنا يمثل سلطة عليا..»[٢].

من هنا فإن الكاتب ينتقد رجل الدين من حيث الوظيفة الاجتماعية.. وعدم العمل بما يعلم.. وعلى هذا نستطيع أن نصل إلى أن القوى المناوئة الشريرة فى عالم القرية عند سعد مكاوى تتمثل فى:

رجال الإقطاع ومن يلوذون بهم من أصحاب السلطة فى القرية.. ثم رجال الدين.. مثل الفقيه.. والأزهرى.. وخطيب المسجد.. فى حين تقدم قصصه رجل الدين (المتصوف) فى صورة جليلة مهيبة، مثل شخصية أبو العهد الدسوقى، التى ورد ذكرها فى قصة «على بحر شبين»، كا صوره فى رواية «الرجل والطريق».. وهو يصور النموذج النقى المتطهر لرجل الدين.

(١) الماء العكر.. قصة «مصرع حمار» ص ٩٣ .
(٢) المصدر السابق ص ٣٢ .

لصغار الفلاحين والعمال.. «ولم تكن رسالة أوريكا وأبيها فى شبين الكوم شيئا هينا، فقد جعلا همهما أن يضعا نفسيهما دائما فى خدمة كل من يبغى إنفاق نقوده، وقد هبط خريستو المدينة منذ أعوام مجهولة العدد،مغامرا صعلوكا، فنشر فى ربوعها فنه الكبير، القائم على استغلال كل شيء، والإفادة منه، حتى الأخطاء التى يرتكبها. وهو اليوم يدين أعيان الناحية وصعاليكها وبعض نسائها، وعنده علم بالأغنياء والفقراء والقادرين والعاجزين»[١].

وهذا المغامر الأجنبى – الذى لا يتكرر كثيرا فى قصص سعد مكاوى – يشكل عنصرا آخر من عناصر الاستغلال لعالم القرية والمدينة، ويشى من جانب آخر بالمرحلة الزمنية التى نادرا ما يذكرها المؤلف، ذلك أنه يذكر المكان ويصفه ويلح عليه، أما (الزمان) فإنه يتجاهله تجاهلا شبه تام.. ووجود هذا المغامر الأجنبى يوحى بأن المؤلف يصور القرية المصرية فى الربع الأول من هذا القرن.. أى أنه يستمد من ذكريات طفولته اليقظة فى القرية مادة معظم قصصه.

ومن اللافت للنظر.. أن هذه المرحلة المبكرة نسبيا من تاريخ القرية المصرية هى الأكثر إلحاحا على مخيلة الكاتب.. من هنا تبدو القرية كما يصورها (غريبة) على القارىء المعاصر اليوم، الذى يحس أن عالم القرية قد تغير.. وبالتالى تغيرت كثير من القضايا والأزمات التى صورها الكاتب فى بعض أعماله.

٣ – رجل الدين.. المستغل :

يسجل الكاتب فى كثير من قصصه شخصية رجل الدين المستغل.. الذى يبدو فى سلوكه أقرب إلى الجهل بجوهر الدين وتعاليمه.

وقد صور الكاتب شخصية باسم «الشيخ هنداوى» خمس مرات فى قصص: الماء العكر.. و – ابن أنيسة و – فضيحة الشيخ عمر.. و – سبع الليل و – قراريط رضوان التسعة.

كما صور الكاتب هذه الشخصية تحت أسماء أخرى مثل: الشيخ بيومى.. فى قصة «عصر عويس الذهبى»، والشيخ عبد الفضيل.. فى قصة «مصرع حمار»، وقريب منها

---

(١) الماء العكر.. قصة «على بحر شبين» ص ١٥٠ .

«أنا لا أريد أن أجوع فى هذا البلد يا شيخ البلد.. لقد كان تناول العشاء قبل النوم أقصى أمانى طفولتى، ولم أكن أملك شيئا، والأمانة والكرم فى مثل هذه الدنيا ليس لهما وجود. كما تعلمتُ معنى الموت جوعا.. وأنا لا أسرق ولا أنهب.. أنا آخذ حقى.. آخذ حقى فقط.. والجميع يسرقون وينهبون يا شيخ البلد، ويطئون غيرهم بالنعال، ثم ينجو القوى والكبير، ويقع فى الشبكة الضعيف والصغير..»[1].

(ب) **المجموعة الثانية من الشخصيات :**

تمثل الشر وتسلب حق الضعفاء فى الحياة والوجود : وهذه الشخصيات (المناوئة)، التى تقف فى الجانب الآخر من محور الصراع، يمكن أن نقسمها إلى ثلاث شرائح.. وهى:

– **الإقطاعيون..** الذين يستغلون الفقراء ويسلبون حقوقهم، ويتمثلون فى؛

(ا) البك الإقطاعى الذى ورد ذكره فى خمس قصص هى:

– الماء العكر
– مصرع حمار
– عصر عويس الذهبى
– سبع الليل
– قراريط رضوان التسعة

(ب) العمدة وشيخ البلد وشيخ الخفراء.. وقد ورد ذكرهم فى ست قصص هى:

– الماء العكر
– سبع الليل
– طريق القبور
– فضيحة الشيخ عمر
– فى دوار العمدة
– قراريط رضوان التسعة

(جـ) ناظر زراعة البك.. قصة الماء العكر.

(د) تاجر المواشى.. قصة الولد الحليوة.

٢ – **المغامرون الأجانب :**

يمثلهم الخواجة اليونانى خريستو.. وابنته الماكرة اللعوب أوريكا.. وهذا النموذج – من حيث طبيعة الاستغلال – مواز للنموذج السابق.. نموذج الإقطاعى المستغل

(١) الماء العكر.. قصة سبع الليل ص ١٠٦ .

نوعية الشخصية	عنوان القصة	اسم الشخصية	عدد المرات
٨ – الفتاة الفقيرة الجميلة التى تتزوج من عجوز غنى	الولد الحليوة قراريط رضوان التسعة	درية إنصاف	مرتان
٩ – الغجرية	الماء العكر على بحر شبين	نعيمة نجف	مرتان
١٠ – البقـال	عصر عويس الذهبى	عبد العظيم	مرة واحدة
١١ – الحانوتى	على بحر شبين	الحاج بهيج	مرة واحدة
١٢ – الفقيه	طريق العبور	عبد الموجود	مرة واحدة
١٣ – المجذوب المتصوف	على بحر شبين	أبو العهد	مرة واحدة
١٤ – الصياد	مظلومة	قطب	مرة واحدة

هذه – أهم شخصيات المجموعة – التى تمثل محور الصراع والنضال من أجل حقها فى الحياة إزاء القوى الشريرة التى تضطهدها فى عالم القرية.

ولعل (أهم ملاحظة) يمكن أن نسجلها بالنسبة لهذه المجموعة من الشخصيات هى أنها تـ ـل (أدنى مستوى اجتماعى) فى عالم القرية.. ولا شك أن تركيز الكاتب على هذه الشريحة الاجتماعية المسحوقة، يؤكد حرصه على أن يكون صاحب (رؤية واقعية) ملتزمة بالتعبير عن هذه الشرائح المظلومة فى مجتمع القرية. إن القصة عند كاتبنا ليست لمجرد التعبير عن عواطف رومانسية متوهمة، وإنما هدفها أن تعكس (صراع الفقراء) فى القرية ضد مستغليهم الذين يسرقون منهم القوت والحياة.. وهذا ما جعل بعض النقاد يصنفه تحت تيار سماه «الواقعية الانحيازية»[١].. والكاتب يؤكد هذا الوعى فى أكثر من قصة فى هذه المجموعة، من ذلك قوله على لسان إحدى شخصياته:

(١) سيد النساج: اتجاهات القصة القصيرة – دار المعارف – ١٩٧٨ ص ٢٥٥ .

ومن الواضح أن الشخصيات المسحوقة اجتماعيا يركز عليها كاتبنا بشدة.. يؤكد تركيزه عليها أنه يذكر بعضها بنفس الاسم والصفة فى أكثر من قصة.. وأحيانا يغير الاسم وتبقى الصفة، بيد أننا نلاحظ أن الشخصية هى هى رغم تغير الاسم.. ويمكن أن نحصى أهم شخصيات هذه المجموعة فيما يلى، مع بيان عدد القصص التى ذكرت فيها كل منها:

نوعية الشخصية	عنوان القصة	اسم الشخصية	عدد المرات
١ – المدرس الابتدائى (أو الإلزامى)	ابن أنيسة	عبد الجواد أفندى	خمس مرات
	فى دوار العمدة	عبد العزيز أفندى	
	قراريط رضوان التسعة	عبد التواب أفندى	
	الأجر والثواب	الشيخ عبد المتعال	
	فضيحة الشيخ عمر	الشيخ عمر	
٢ – العامل	الماء العكر	مدبولى	أربع مرات
	ابن أنيسة	هارون	
	قراريط رضوان التسعة	مصيلحى	
	سبع الليل	عويس	
٣ – البرادعى	الماء العكر	موسى	مرتان
	مصرع حمار	موسى	
٤ – الحلاق	الماء العكر	سعفان	مرتان
	على بحر شبين	حجازى	
٥ – الأديب الفقير	الولد الحليوة	حسن	مرتان
	على بحر شبين	الشاعر	
٦ – الخفير	الماء العكر	؟	مرتان
	الولد الحليوة	عبد المعبود	
٧ – النجار	عصر عويس الذهبى	عويس	مرتان
	سبع الليل	عويس	

فنيا، واستوت لديه قدرة الكتابة القصصية.. تصبح هذه المجموعة (عينة) صالحة للدلالة على طبيعة الموهبة الفنية للمؤلف.. والسمات المختلفة لفن القصة القصيرة عنده.

ونحن إذ نجعل هذه المجموعة محور دراستنا نود أن نشير إلى أن ما سوف ننتهى إليه من نتائج أدبية (خاص) بهذه المجموعة – بالدرجة الأولى – فالدرس النقدى اليوم.. علمى موضوعى.. وأول سمات العلمية والموضوعية هو التحدد.. وعدم التعميم.

* * *

العالم القصصى :

ذكرنا أن مجموعة «الماء العكر» يمكن أن تشكل حلقات فى (رواية) على أساس أنها تصور عالما واحدا هو عالم قرية «الدلاتون». وهذه القرية يمكن أن تعد المحور الحقيقى لعالم سعد مكاوى الأدبى كله: سواء فى القصة أم فى الرواية أم فى المسرح.

والسؤال الذى يطرح نفسه فى البداية بحثاً عن مكونات عالم القصة عند الكاتب هو.. ما نوعية الشخصيات التى يركز عليها الكاتب.. ثم ما هى طبيعة الصراع الإنسانى الذى يدور بينها؟

أما نوعية (الشخصيات) التى يركز عليها سعد مكاوى فيمكن بسهولة أن نقسمها إلى مجموعتين: المجموعة (الأولى).. تمثل الشخصيات المأزومة المتصارعة، التى تناضل من أجل حقها فى الحياة والوجود، أما المجموعة (الثانية) فتمثل الشخصيات المعادية أو المناوئة التى تمثل عنصر الشر.

(ا) المجموعة الأولى من الشخصيات :

الشخصيات الخيرة المتصارعة المأزومة : التى تناضل – فى قصص المجموعة كلها – شخصيات تمثل (أدنى) مستوى اجتماعى فى القرية.. فكلها تقريبا من العمال والحرفيين وصغار الملاك والموظفين والغجر والحلاقين والخفراء والبقالين والفقهاء وخدام المسجد والصيادين والجزارين والنجارين وصناع البرادع والمدرسين الإلزاميين وبعض مشايخ الطرق الصوفية واللحادين.. وغيرهم.

أبو العهد – المجذوب».. «الموظف الأفندى».. «البرادعى».. «الفتاة الجميلة العفيفة الفقيرة».. «المرأة الفقيرة الساقطة».. «قاطع الطريق» أو كما يسميه «سبع الليل».

هذه النماذج البشرية – وغيرها كما سيتضح من التحليل النقدى للمجموعة – تكاد تمثل (عناصر عالم) التجربة الأدبية فى مجملها عند سعد مكاوى، ولن أذيع سرا حين أقول: إن هذه السمة (طابع مميز) لكل ما يكتب مؤلفنا.. ولكنها فى الوقت نفسه قد تكونُ سببا لوقوعه فى بعض التكرار، وإلى ما هو أبعد من التكرار.. وهو (محدودية الطاقة الفنية والمقدرة الأدبية.. وربما كان هذا التحدد فى عالم الفن سببا لأشياء أخرى..!

ويؤكد عنصر (الوحدة) فى هذه المجموعة أن المؤلف وهو يكتبها كان مصرا على ربطها بالقرية التى ولد فيها ونشأ.. وهو يذكر ذلك فى المجموعة أكثر من مرة بشكل مباشر فى الغالب، وأحيانا نادرة بشكل غير مباشر.. فمثلا القصة التى تحمل اسم المجموعة ذكر فيها اسم القرية أكثر من مرة.. فيذكر «ويحدثك من يقص عليك هذا الحدث الساذج من أهلنا فى الدلاتون»[1].

وفى تقديم قصة «مظلومة» يذكر المؤلف.. «هناك ركن على بحر شبين عند ساقية أعمامى، أحببت دائما أن أسعى إليه كلما أوحشتنى النجوم»[2].

كذلك يقدم سعد مكاوى قصة «صدمة محتملة» بقوله: «.. فى فجر اليوم ٢٢ يونية كنت جالسا فى شُرفة بيتى الريفى القائمة على بحر شبين أحد فروع النيل بقرية الدلاتون القريبة من مدينة شبين الكوم..»[3]. بل إن الأمر تعدى مجرد ذكر إشارات صريحة أو غير صريحة عن القرية، ليصل الربط إلى حد (العنوان)، حيث نجد فى المجموعة قصة يسميها المؤلف «على بحر شبين».

كل ما أريد الوصول إليه الآن هو أن مجموعة «الماء العكر» مجموعة ذات عالم إنسانى واحد، وتربطها بالمؤلف روابط أبعد من روابط الفن.. مما يجعل عالمها الفنى ذا (خصوصية متميزة) عند صاحبها. فإذا أضفنا إلى هذا أن المؤلف قد كتبها بعد أن نضج

(١) الماء العكر ص ١٦ .
(٢) الماء العكر ص ٤٣ .
(٣) الماء العكر ص ١١٣ .

(هـ) كتب مترجمة:

١ – بيكت أو شرف الله.. جان أنوى

٢ – اللغة السينمائية.. مارسيل مارتان

وهناك كثير من المقالات المتنوعة للكاتب فى الصحف التى عمل بها وهى: المصرى – الشعب – الجمهورية.. من هذا كله يبدو إلى أى حد حاول سعد مكاوى أن يثرى الحياة الأدبية والحركة الثقافية فى مصر خلال الفترة من سنة ١٩٤٥ إلى اليوم.. ولكنه واحد من الكتاب (المظلومين) الذين تجاهلتهم الحياة الثقافية.

* * *

«الماء العكر» .. لماذا؟

كتبت أقاصيص هذه المجموعة فى فترة متقاربة نسبيا، حيث نشر معظمها فى صحيفة «المصرى» فيما بين سنة ١٩٥٠ و ١٩٥٤ .. ونشرت فى مجموعة سنة ١٩٥٦. وقصص هذه المجموعة فى جملتها تدور فى قرية «الدلاتون» التى ولد فيها الكاتب، وهذه القصص – باستثناء قصة «صدمة مدهشة» – تدور فى إطار شخصيات القرية المألوفة.. التى يمكن أن نتوقع وجود مثيل لها عند تصوير أية قرية مصرية، وهذه الشخصيات تكاد تتكرر – بأسماء أخرى – ولكن بنفس الملامح الإنسانية والدلالات الفنية، لا فى أقاصيص الكاتب فى المجموعة نفسها فحسب، بل فى بعض أعماله الأخرى مثل رواية «الرجل والطريق» ومسرحية «الحلم يدخل القرية» على سبيل المثال، وبناء على هذا فإن هذه المجموعة ذات (عالم) متوحد.. وإطار متكامل. والعالم الفنى الذى تعكسه هذه المجموعة يعد (اختصارا) فنيا لتجربته الأدبية فى مجملها، إن جاز أن يكون فى مجال اكتشاف تجربة الأديب اختصار ما..!

كما أن هذه المجموعة – بحكم عالمها المتوحد المتكامل.. والمتكرر فيما بعد.. وفيما قبل عند صاحبها – **تكاد تكون (رواية) تتشكل من عدة مواقف أو مشاهد قصصية..** فالواقع الاجتماعى الذى تصوره مجموعة «الماء العكر» هو عالم الدلاتون – على مستوى رمزى – وشخصياته قد تظهر فى قصة وتختفى فى أخرى.. ولكن هناك شخصيات مستمرة مثل «البك».. «العمدة».. «التاجر».. «المدرس».. «شيخ الجامع».. «خادم المسجد».. «الموظف الأزهرى».. «المثقف».. «الخفير».. «الخواجة».. «الحلاق».. «الشيخ

إنتاج سعد مكاوى :

سعد مكاوى كاتب متعدد الهوايات، فهو قصصي وروائي ومسرحي ومترجم وكاتب مقال.. ولكن القصة القصيرة تعد (أخصب) مجال فى ميدان إبداعاته المتنوعة.. وهى كما يلى:

(ا) فى القصة القصيرة[1] :

١ – نساء من خزف ١٩٤٨
٢ – قهوة المجاذيب ١٩٥١
٣ – قديسة من باب الشعرية ١٩٥٢
٤ – مخالب وأنياب ١٩٥٣
٥ – الزمن الوغد ١٩٥٤
٦ – راهبة من الزمالك ١٩٥٥
٧ – أبواب الليل ١٩٥٦
٨ – الماء العكر ١٩٥٦
٩ – شهيرة وقصص أخرى ١٩٥٧
١٠ – مجمع الشياطين ١٩٥٩
١١ – الرقص على العشب الأخضر ١٩٦٢
١٢ – القمر المشوى ١٩٦٨

(ب) الرواية :

١ – الرجل والطريق ١٩٦٤
٢ – السائرون نياما ١٩٦٥[2]
٣ – الكرباج ١٩٨٤
٤ – لا تسقنى وحدى ١٩٨٥

(جـ) المسرحية :

١ – الميت والحى
٢ – الأيام الصعبة
٣ – الحلم يدخل القرية
٤ – الهدية.. (تحت الطبع)

(د) دراسات حول شخصيات عالمية :

١ – رجل من طين
٢ – لو كان العالم ملكاً لنا

---

(١) التواريخ المثبتة هنا هى تواريخ نشر كل مجموعة فى الطبعة الأولى.. وقد استعنا فى ذلك بالمؤلف نفسه.. ودليل القصة المصرية القصيرة السابق ذكره.

(٢) نُشرت مسلسلة سنة ١٩٦٣ .

السوربون.. ويظل فى باريس طوال المدة من سنة ١٩٣٦ - ١٩٤٠ تقريبا، لكنه يعود قبل أن يحصل على ليسانس الآداب بسبب نذر الحرب العالمية.. وربما لأسباب أخرى أيضا. المهم أن المدة التى قضاها كاتبنا فى باريس - وفى كلية الآداب على وجه خاص - ساعدته على دارسة بعض العلوم ذات الصلة الوثيقة بالأدب مثل: علم الجمال وعلم النفس وسيكلوجية الجنس والتعرف على أصول القصة والمسرح والموسيقى والفن التشكيلى، وسوف يبدو أثر هذا كله بشكل واضح فيما يؤلف ويترجم بعد ذلك.

عاد سعد مكاوى من باريس - كما عاد توفيق الحكيم من قبل - لا يحمل شهادة دراسية.. ومن ثم لم يكن أمامه سوى كتابة القصة والعمل بالصحافة. وقد نشر قصصه الأولى فى مجلة «آخر ساعة» منذ شهر سبتمبر سنة ١٩٤٥[١].. ولكنه سرعان ما تولى الإشراف على الصفحة الأدبية فى جريدة «المصرى» منذ سنة ١٩٤٧ تقريبا.. وتلك الجريدة حينذاك كانت أوسع الجرائد الحزبية انتشارا وتأثيرا.. ولا أعتقد أن كاتبنا كان يتعامل مع الصحافة الأدبية بروح حزبى، وإنما بروح وطنى عام.. لذلك سرعان ما فتح الصفحة الأدبية أمام كثير من نقاد اليسار وأدبائه أمثال: محمد مندور -عبد الرحمن الشرقاوى - يوسف إدريس - سعد الدين وهبة - نعمان عاشور، وغيرهم.

وقد ظل يعمل فى «المصرى» إلى أن أغلق مع توقف الأحزاب سنة ١٩٥٤ .. ثم تولى أيضا الإشراف على الصفحة الأدبية فى جريدة «الشعب» التى ورثت جريدة «المصرى» من سنة ١٩٥٦ إلى سنة ١٩٥٩ . ثم عمل بعد ذلك مشرفا على لجنة قراءة النصوص السينمائية فى وزارة الثقافة فى عهد «يوسف السباعى» إلى أن أحيل إلى المعاش سنة ١٩٧٦ . ولكن الشىء الذى لم يتوقف عنه سعد مكاوى هو التأليف والترجمة إلى اليوم.. (١٩٨٢)[٢].

* * *

(١) سيد النساج: دليل القصة المصرية القصيرة، ط. الهيئة المصرية - القاهرة - سنة ١٩٧٢ - ص ٦٥ .
(٢) توفى سعد مكاوى سنة ١٩٨٥ .

مؤلف مجموعة «الماء العكر»

ولد سعد مكاوى سنة ١٩١٦ فى قرية (الدلاتون) مركز شبين الكوم – محافظة المنوفية، وهى ذاتها قرية عبد الرحمن الشرقاوى، الذى ولد بعده فى هذه القرية مع بداية العقد الثالث.. وسوف نكتشف فيما بعد أن هناك (أواصر مشتركة) توحد بينهما فى عالم القصة – كما وحدت بينهما أمومة القرية المشتركة وزمالة الصبا المبكر. وكان والده يعمل مدرسا للغة العربية وهو من خريجى الأزهر، وكان يقضى جزءا من يومه فى تعليم – تلاميذ إحدى مدارس المعلمين –اللغة العربية والدين، وبقية اليوم يقضيه مع إخوته فى زراعة الأرض.

وقد أثر هذا الوالد الفلاح ذو الثقافة التراثية (تأثيرات) بعيدة المدى فى ابنه القاص.. فقد ورث عنه حب الأرض والاعتداد بالفلاح، كما أخذ عنه العناية باللغة العربية أسلوبا يقرب من حدّ التفاصح أحيانا.. وأيضا حفر فى نفسه قناة عميقة لبعض الروافد الدينية.. من هنا نجد فى قصصه أحيانا عناية بالأناشيد الدينية.. والاقتباس من القرآن الكريم والحديث النبوى، والعناية ببعض القصص الدينى الشعبى.. الذى يردده بعض رجال الدين فى القرية.. «أما إسرافيل فله سبعون ألف عنق، فى كل عنق سبعون ألف رأس، فى كل رأس سبعون ألف فم، فى كل فم سبعون ألف لسان، تصلى وتسلم وتبارك على سيدنا محمد ﷺ..»[1].

وقد ورد النص السابق بعينه فى مسرحية «الحلم يدخل القرية»، مما يؤكد وضوح هذا الجانب لديه عند الكتابة والتأليف[2]. وقد ظلت القرية عند سعد مكاوى فى معظم ما أبدع (العالم) الحقيقى لما يكتب من قصص قصيرة أو روايات أو مسرحيات.. وحين يبتعد الكاتب عن القرية ويتخذ من المدينة (خلفية) لأحداثه، فإن الشخصيات فى المدينة تكون من أصل ريفى مثل بعض قصص مجموعتى «الزمن الوغد» و«مجمع الشياطين» على سبيل المثال.

ومن عجب أن ذلك الوالد الأزهرى يرسل فتاه – على نفقته الخاصة – إلى باريس لدراسة الطب.. ولكنه يفشل فى دراسة الطب، ويحول دراسته إلى الآداب فى

---

(١) مجموعة «مجمع الشياطين». قصة «الحصيرة»، ط. الهيئة المصرية – القاهرة – ١٩٨٠ ص ٢١١ .
(٢) سعد مكاوى: الحلم يدخل القرية، ط. الهيئة المصرية – القاهرة – ١٩٨١ ص ٣١ .

عالم القصة القصيرة ودلالته الفنيـة

دراسة فى مجموعة « الماء العكر »

جدل الظاهرة الأدبية :

يظل العمل الأدبى – دوْما – فى جدل مستمر بين المبدع والناقد، فالمبدع صاحب (رؤية) يشكلها من خلال عالم يصوره، والناقد صاحب (رأى) يوضح بـه معـالم الرؤيـة التى صورها عالم الأديب. وهذا الجدل المفترض بين الأدب والنقد يطرح بعض تساؤلات مؤداها.. **متى ينتهى عمل الأديب، ومتى يبدأ عمل الناقد؟** وكيف يستطيع الناقد أن يعيد تشكيل عالم تجربة أراده الأديب على نحو مـا..؟

إن الأديب حين يشرع فى تشكيل تجربـة أدبيـة فإنـه ينطلـق مـن قضيـة تؤرقـه فى واقعه، ويظل الأديب مشغولا بقضيته إلى أن يشكلها فى (عالم) خاص بـه، مـن هنـا لا يصور الأدب الواقع بقدر ما يعكس موازاة رمزيـة لـه، وفى إطـار هـذا التشكيـل لعـالم جديد، يطرح الأديب قضيته الفكرية من خلال عالمه الفنى. وحين يتصدى الناقد للعمل الأدبى فإنه لا يواجه (موقفا) صريحا، وإنما يلتقى بعالم رمزى خاص، يطرح من خلالـه الأديب موقفه المتشكل وأدواته المشكلة.. أى أن **الناقد يبدأ من حيث انتهى الأديب، ليصل فى النهاية إلى ما بدأ بـه.** والرسم التالى يوضح ذلك..

الأديب :	موقف إنسانى	← يؤدى إلى ←	تصوير عالم فنى
الناقـد :	عـالم مصـــور	← يؤدى إلى ←	اكتشاف موقف

انطلاقا من هذا (المدخل) النقدى سوف نحاول أن نوضح ملامح (عالم) سعد مكاوى (١٩١٦ – ١٩٨٥) فى القصة القصيرة باعتباره واحـداً مـن كتابهـا المخلصين، لنصل فى النهاية إلى التعرف على (موقفه)، والدلالات المختلفة التى يوحى بها عالمه القصصى.

* * *

وفى الوقت نفسه تكشف الرواية عن قدرة صاحبها على تشكيل البناء الفنى، حيث نجد أن بناء الرواية - منذ بدايته - يحافظ على وحدته العضوية دون شوائب زائدة. فالرواية ترصد حركة أفراد الأسرة، ولا تقدم من الشخصيات الأخرى إلا من يتفاعل معها ويدور فى فلكها. فى البداية تقدم أفراد الأسرة وحدة واحدة، يوم كانوا أسرة واحدة ليس هناك تمايز كبير بينهم، وحين يتمايزون تبدأ فى رصد حركتهم واحدا فواحدا فى فصل بعد آخر. حيث تبدو حركتهم فى الرواية متوازية هادئة، ثم تصبح أزماتهم قوية عنيفة حين تتصدع وحدتهم، ويصير لكل منهم مأساته الخاصة. فضياع حسن الاجتماعى يبدأ فى نفس الوقت الذى نشأت فيه مأساة نفيسة الأخلاقية وأزمة حسنين النفسية، بينما تذبل صحة الأم ويبتعد حسين ويرحل إلى طنطا وحده. وهذا يعنى أن بناء الرواية ذو صياغة فلسفية، يسير فى أحكام هندسى وتضافر متقن، ليعبر عما قصده المؤلف من خلاله.

نقطة أخيرة نشير إليها، وهى قدرة الكاتب على التعبير بلغة فنية سليمة: سردا وحوارا، فليس فيها محاولة لترصيع العبارة - غاية جمالية زائفة، وإنما هى وسيلة للتعبير الأدبى الدقيق عن الحدث والشخصية.

وهكذا استطاع نجيب محفوظ أن يقدم رواية «واقعية نقدية»، يتضافر فيها - فى علاقة جدلية سامية - قوة الوعى الاجتماعى بطبيعة المرحلة التى تصورها بجودة البناء الفنى للرواية التى يشكلها، مما يؤكد أن الوعى بالفكر والفن يسيران فى خط متوازٍ.!![1].

* * *

(١) نشرت فى كتاب «حركات التجديد فى الأدب العربى»، ط. دار الثقافة الحديثة، القاهرة، ١٩٧٥، ١٩٧٦، ١٩٧٨، مجلة «القاهرة» - العدد ٨٨ - ١٥ أكتوبر ١٩٨٨.

ويتخيل مجتمعا خيرا من المجتمع الذى يعيش بين أحضانه وحالا خيرا من الحال المقدورة له، وأسعده الأمل فى إمكان تحقيق خياله دون الاعتداء على العقائد التى أشرب حبها والإيمان بها منذ طفولته». وهكذا لا تصوغ الشخصية السوية الإيجابية علاقتها الخاصة فى الرواية بشكل جيد فحسب، بل يصيبها التوفيق أيضا حين تفكر تفكيرا سليما فى وسيلة لحل أزمة الواقع العام الذى تعيش فيه.

ونجد حسين فى الرواية يصحح أخطاء أخيه حسنين، ويتمسك ببهية ويرى فيها ما لم يره أخوه، حيث وجد فيها حسين «الوداعة والفضيلة اللتين ترويان الحنان الظامىء إلى حياة البيت السعيد».

وعلى هذا تستقر حياة حسين وتنتهى نهاية سعيدة متفائلة على جميع المستويات، ويكون هو الشخصية الإيجابية الواعية المستمرة الوحيدة، وإن كان الكاتب لم يتعمقه كثيرا، ولم يصوره بالحرارة التى صور بها الشخصيات المأزومة فى الرواية.

(٦)

كل ما ذكرناه عن الرواية يقدمه بناؤها بطريقة فنية، لتكون إسقاطا لفكر كاتبها إزاء واقعه - فى قالب قصصى. وقد صدرت الرواية سنة ١٩٤٩ ، وإن كان تصوير حياة الأسرة فيها يرجع إلى سنة ١٩٣٢ . **التباعد بين التاريخين مرجعه أن الكاتب أراد أن يغلف تجربته بما يُوهم ببعدها الزمنى**، وإذا ما أدركنا أن حالة المجتمع المصرى لم تكد تتغير بين كلا التاريخين، سلمنا بأن الرواية شهادة على طبيعة الفترة التى تصورها، وهى - أيضا - الفترة التى صدرت فيها. وهذا يؤدى إلى أن عالم رواية «بداية ونهاية» يُفصح عن أن كاتبها صاحب رؤية ملتزمة إزاء الواقع الذى يصوره فى أدبه، حيث تنقد الرواية أحوال المجتمع المضطربة، وتوضح كيف يؤدى ذلك إلى تدمير حياة البشر، وتفسخ العلاقات الاجتماعية والشك فى القيم الإنسانية، إذ ليس حسن الصريع وأزمتا نفيسة وحسنين إلا رموزا حية تعكس سوء الوضع القائم، بسبب وجود الاستعمار والتفاوت الطبقى، وتوحى من زاوية أخرى بضرورة النضال من أجل شجب هذه السلبيات التى تحول دون وحدة الوطن وسعادة البشر. وبالفعل يصل حسين فى الرواية - كما ذكرنا - إلى مفتاح لحل أزمة الوطن، فيؤمن بالاشتراكية سبيلا لتحقيق أحلامه فى إصلاح المجتمع.

قال لها حسنين منفسا عن شعور مكبوت لتخلفه عن الثائرين: إن الأوطان تحيا بموت الأبطال».

والمؤلف يستعين في تقديم شخصية نفيسة بكثير من الأدوات الفنيـة، التي سبـق أن قدم بهما شخصية حسنين، لذلك تبدو شخصيتها ضحية واقع مضطرب وشهيدة ظروف سيئة. وهي ليست وحدها في ذلك، وإنما «يوجد لها نظائر وأشباه لا يحيط بهم حصر». وعلى هذا يكون المصير السيء الذى انتهت إليه نفيسة قدر كل الفقراء في المجتمع. بهذا يستطيع الكاتب أن يتجاوز بالنموذج الروائى صورة الفرد إلى صورة الإنسان، حين يجعله معبرا عن واقع عام، يتخطى وجوده النموذج الفردى في الروايـة، ليصور عذاب قطاع من البشر فى مرحلة تاريخية بعينها.

(٥)

شخصية حسين: تمثل شخصية حسين في الروايـة صورة إنسان يبحث عن القيـم في عالم مضطرب، تحيط به السلبيات من كل جانب، ويسقط أفراد أسرتـه واحـدا تلو الآخر، بينما يبقى وحده متماسكا واعيا، وعلى هذا يعد حسين – بالإضافة إلى شخصية الأم – أكثر شخصيات الأسرة تكيفا مع واقعه، وبالتالى كان أكثرهـم نبلا فى التعامـل معه. وتقدمه الرواية منذ البداية موازيا لشخصيـة حسنين ومسايـرا لها وتقـرن حركتهـا بحركته، ليبدو كل منهما نقيضا للآخـر، فالمفارقة بينهما شديدة ومقصودة، لتثرى بناء الرواية وتعمقه، فحسين مؤمن، راض، مثقف؛ متحكم فى عواطفـه، متفائـل. وحسنين شاك، متطلـع، لا يهـوى القـراءة، سادر فى أهوائـه، متشائـم؛ لـذلك كان حسين هــو الشخصية الوحيدة التى سلمتْ من التمزق ونجتْ من الأزمة، وقد ساعده الإيمان بقيم الجماعة والرغبة الصبور فى الثقافة على أن يدرك حقيقة واقعه، فلم يرفضه أو يتجاوزه، كما عرف أن الاستعمار والفقر هما سر عذاب أسرته. وكان يقرن آلام أسرته دائما بـآلام الناس، وكانت تأملاته الحزينة لا تسلمه إلى اليأس، ولكنها كثيـرا مـا تـوحى بشيء مـن الصبر والعزاء.

أيضا فإنه لم يكف عن التفكير فى مصير مجمعه، وأخذ يقرأ ليحصل على مفتـاح أزمته، ووجده أخيرا فى الاشتراكية، وأدرك «كيـف أن النظـام الاشتـراكى لا يتعـارض مع الدين ولا الأسرة ولا الأخلاق، كان فى وحدتـه وضيقـه يسعـد بأحـلام الإصلاح،

(٤)

شخصية نفيسة: تسعى صورة الإنسان فى الرواية إلى التغلب على كثير من الأزمات التى تقع سواء من نزواتها الذاتية، أو من فساد واقعها الأسرى الخاص، أو من اضطراب واقعها الاجتماعى العام. ويتبادل الإنسان وقدره الصراع فى الرواية إلى أن ينتصر أحدهما على الآخر، ليفصح ذلك عن «رؤية» أو وجهة نظر معينة للكاتب.

وهذا هو ما حدث لنفيسة الابنة البكر للأسرة، حيثُ تقدمها الرواية على أنها فتاة عانس فى الثالثة والعشرين من عمرها بلا مال ولا جمال ولا أب. لقد كان يوجد قلبان يساورهما القلق على مستقبلها، هما أبوها الذى خطفه الموت وأمها التى شغلت عنها بهموم بقية أبناء الأسرة. مات الأب ولم تجد من المجتمع مساعدة أو رعاية، فاشتغلت خياطة لتساعد أسرتها. وأحاطت بها هموم الحياة الخاصة والعائلية من كل جانب، وكانت غريزتها الأنثوية هى الشىء الوحيد الذى سلم من النقص والضعف. وكان سلمان أول رجل بعث فيها الثقة وطمأنها إلى أنها أنثى، فسقطت أول مرة تختلى فيها برجل. ولكن والد سلمان رفض أن تكون زوجةلابنه لفقرها. وكما سقط حسن وتمزق حسنين، هوت نفيسة مستسلمة للفقر والرغبة. وكتمت حقيقة الرغبة فى نفسها، وسرها – إن كان ثمة سرور – أن تبدو شهيدة الفقر واليأس.

فى هذا الموضع من حياة نفيسة فى الرواية، يحلو للبعض أن يتساءل عن العلاقة بين أن تكون نفيسة فقيرة وعانسا وبين أن تنحرف بالضرورة؟ بالطبع ليست هناك علاقة وثيقة بين الفقر والسقوط، ولكن الكاتب يريد أن يؤكد بقوة على ما يمكن أن يؤدى إليه الفقر من تشويه لحياة البشر. لهذا نستطيع أن نفهم لماذا لم تنحرف بهية أو إحسان وهما قريبتان من نفس المستوى الاجتماعى لنفيسة.

ولكن.. هل كان الفقر وحده هو الذى يصوغ للأسرة مآسيها فى الرواية؟ لا شك أن الاحتلال الأجنبى وسوء الأوضاع الاجتماعية، كانا أيضا من العوامل الفاعلة فى ذلك. ولكن الرواية لم تركز عليهما بنفس القدر الكبير الذى أكدته على العامل الاقتصادى. والرواية تؤكد ذلك حين تذكر عن الأم: «واستغرقت الأسرة مشاعرها (الأم)، فلم تترك نصيبا للوطنية. ولما ذاعت الأخبار المحزنة عن ضحايا المظاهرات من الطلبة أصابها الفزع، وراحت تقول عن الشابين: «قتلوا يا ولداه، فهل تغنى عنهم السياسة أو المظاهرات؟ فجعوا أهلهم وخربوا بيوتهم وضاعوا هباء.

وبين حسن عندما طلب منه البحث عن عمل شريف.. فقال له حسن ساخرا: «يالك من ضابط واهم!.. حياتك أنت أيضا غير شريفة، فهذه من تلك، ولقد جعلت منك ضابطا بنقود محرمة مصدرها تجارة المخدرات وأموال هذه المرأة (وأشار إلى الصورة). فأنت مدين ببدلتك لهذه المومس والمخدرات، ومن العدل إذا كنت ترغب حقا فى أن أقلع عن حياتى الملوثة، أن تهجر أنت حياتك الملوثة، فاخلع هذه البدلة ولنبدأ معًا حياة شريفة!».

ولكن الضربات بدأت تقضى على أوهامه وترده بقوة إلى كل ما حاول الهروب - بالوهم - منه، حيث رُفض طلب خطبته لكريمة أحمد بك يسرى، وأذاع زميله أحمد رأفت أنباء أسرته التى يخفيها، وخطب حسين بهية، وجاء حسن الذى هرب منه إلى البيت الجديد مطاردا جريحا، وتكون فضيحة نفيسة نهاية لكل المآسى التى صنعها الواقع له. ولم يتبين حسنين الحقيقة إلا فى لحظة الانهيار الأخيرة حين حدث نفسه قائلا: «كنا جميعا فريسة الشقاء، فما كان ينبغى لأحدنا أن يعين الشقاء على أخيه. ماذا فعلت؟ إنه اليأس الذى فعل، ولكنى قضيت عليها (نفيسة) بالعقاب الصارم. أى حق اتخذت لنفسى. أحق أننى الثائر لشرف أسرتنا؟ إنى شر الأسرة جميعا، حقيقة يعرفها الجمع، وإذا كانت الدنيا قبيحة فنفسى أقبح ما فيها. ما وجدت فى نفسى يوما إلا تمنيات الدمار لمن حولى، فكيف أبحثُ لنفسى أن أكون قاضيا، وأنا رأس المجرمين؟ لقد قضى علىّ..!».

إن على قارئ الرواية أن يكتشف ملامح الشخصية الروائية، وأن يحاكمها، وأن يقيم تصرفاتها وأعمالها وأقوالها فى الرواية.. ولكن الشخصة هنا أصدرت الحكم على نفسها.. ومن ثم قضت على نفسها بالضياع. وتنتهى حياة حسنين - على نحو تراجيدى فاقع. فماذا تعنى بداية حياته ونهاية مأساته؟.

إن شخصيته - من خلال الرواية - تؤكد أن رفض الإيمان بقيم المجتمع عبث وسخف، ما لم نكن قادرين على وضع بديل أكثر إنسانية وسلامةً منها. كما تؤكد أن استسلام المرء لأوهامه الذاتية وتجاهله لعذاب أهله وفساد مجتمعه، يُسبب اغتراب الإنسان وتأزمه نفسيا واجتماعيا؛ ومن ثم تصبح شخصية حسنين نموذجا صارخا يعكس أثر الأزمات الاجتماعية - والفقر أهمها - فى تدمير حياة البشر.

وهذه الوسيلة الفنية – المنولوج الداخلى – فى الكشف عن أبعاد الشخصية، لا يستخدمها الكاتب إلا مع الشخصيات المؤثرة بقوة فى بناء الرواية، لذلك لا تظهر إلا مع شخصية حسنين وحسين ونفيسة.

عامل فنى خامس يمكن أن يساعد على تمثل الشخصية وينمى صورتها فى الرواية، وهو «حديث الآخرين عنها» ووصفهم لها، بحيث يكون كلام الآخرين مكملا لجوانب الصورة، التى تتكون عنها بالأدوات الفنية التى سبق ذكرها. فالأم تقول لحسنين حين يرفض بشدة عمل نفيسة خياطة: «أنت ثور، تأكل وتنام، ولا تدرى عن الدنيا شيئا، وهيهات أن يفهم عقلك الغبى حقيقة حالنا».

ومرة أخرى تقول له حين تقدم لخطوبة كريمة أحمد يسرى، «من عجب أنك ترمى بنفسك فى أمور خطيرة دون أن تأخذ العدة لها».

فهذه الأحكام التى تطلقها الأم على حسنين والصفات التى تصفه بها، تكمل صورته الإنسانية، وتؤكد السمة العامة للنموذج البشرى الذى يمثله فى الواقع وفى الرواية.

بهذه الأدوات الفنية المتعددة تنمو صورة حسنين فى الرواية، وتصبح شخصية نامية حية، مقنعة بصدقها الفنى، لأن الشخصية بالدرجة الأولى صادقة فى استيحاء النموذج الإنسانى الذى ترصده فى الواقع، ومحافظة على المنطق المحدد لها فى الرواية.

على هذا تمثل شخصية حسنين نموذج الشاب البرجوازى القلق الشاك، الذى وجد نفسه فى واقع مضطرب، تتضارب فيه أقدار البشر لاختلاف مستوياتهم الاقتصادية، فتفتحت عيناه بشوق جنونى لينتهز كل ما يقع فى طريقه، دون امتلاك للقدرات الحقيقية التى توصله لما يريد. ودفعه الحرمان والتطلع إلى أن ينسلخ عن كل ما تعيش فيه أسرته. حين رأى بهية حركت أشواق الغريزة المكبوتة عنده وأصر على خطبتها. رفض عمل نفيسة وكان وحده الطامع فى كسبها. دخل الكلية الحربية بفضل حسن وعندما تخرّج تمرد عليه وتنكر له. وهذا ما جعل أمه تنصحه – دون جدوى – قائلة: «إذا لم تروض نفسك على السليم بالواقع وتأخذها بالصبر، شقيت وشقينا».

وحين صار ضابطا توهم أنه قادر على أن يتجاوز واقعه الطبقى، فانتقل إلى مصر الجديدة، وبدأ يقطع علاقاته بعالمه القديم، وتنصل من خطبته لبهية، وتأزم الموقف بينه

– أوه، ليكن، أعرف تلاميذ يجاهرون بـالشك.
– أعلم.
– هم أذكياء ومطلعون.
– أتحب أن تكون مثلهم؟

فقال فى خوف:

– كلا لست من هواة الاطلاع. أنت نفسك تقرأ كثيرا.

فقال حسين مبتسما: هذا حق، ولكنى لم أنتزع الله من قلبى. والحق أننا نُغالى فى تحميل الله مسئولية مصائبنا الكثيرة. ألا ترى أن الله إذا كان مسئولا عن موت والدنا، فليس مسئولا بحال عن قلة المعاش الذى تركه».

فهذا الحوار المتبادل بين الأخوين، يكشف عن الملامح النفسية المحددة لكل منهما، بحيث يؤكد حسنين بنفسه شكه وضعف إيمانه وعدم رغبته فى القراءة وأنه يحكم على الأمور بظواهرها دون تأمل عميق لأسبابها، بينما تؤكد شخصية حسنين صفات مغايرة لما يمكن أن يوصف به حسنين. وهذا يعنى أن الرواية الجيدة لا توظف الحوار لتنمية الحدث العام للرواية فحسب، وإنما ليكشف أيضا عن الملامح الذاتية: النفسية والفكرية لكل شخصية فى الرواية، بحيث يفصح بناء الرواية عن نماذج إنسانية متنوعة، تمنح عالمها حيوية وخصوبة متجددتين.

أداة فنية رابعة يستعين بها الكاتب لتنمية بناء الشخصية فى الرواية، وهى **«المنولوج الداخلى» أو النجوى الذاتية**، حيث تحدث الشخصية نفسها متأملة حالها، فيزول حينئذ ما بين الوعى واللاوعى من حُجب وأُستار، وينتفى البعد الزمنى بين الماضى والمستقبل، بذلك تكشف الشخصية عن نفسها لقارئها وتوضح له خفاياها وأسرارها. من ذلك: هذه الخواطر التى يحدث بها حسنين نفسه، حين حمل حسن مجروحا مطاردا إلى بيت الأسرة «قضى علينا، قلبى لا يكذبنى على الأقل فى الشر، قضى علينا فى مصر الجديدة كما قضى علينا فى شبرا. وسيطاردنا البوليس جميعا كالمجرمين: أكاد أرى بعينى رأسى المحموم الضابط وهو يفتش الحجرات ويلقى القبض على المجرم الهارب. هل سدت منافذ الحياة؟ أتقول إنه أخى؟ أجل إنه أخى، ولكنها حياتى تتحطم تحت قدميه فى طريقه الوعرة. أف، لشد ما ضاق صدرى».

تؤكده الرواية عن شخصيته القلقة غير المؤمنة، من هنا ينمو الخط البيانى للشخصية فى اطراد منطقى، يدعم الدور المحدد الذى تقوم به الشخصية فى الرواية.

ثم يأتى ثانية «دوره فى بناء الرواية» – على امتداده –ليساعد على نمو شخصيته، بمعنى أن الدور الجزئى الذى تسهم به الشخصية فى بناء الحدث الكلى للرواية، يُعدُّ وسيلة من وسائل نمو الشخصية والتعرف عليها. فحين يموت أبوه لا يجزع للموت بقدر جزعه على تواضع السرادق الذى أقيم لمأتمه وفقر القبر الذى دفن فيه. وعندما يعترض على اشتغال نفيسة بالخياطة، ويريد أن يستأثر بملابس ابنه القديمة، ويتطلع اشتهاء إلى بهية فى ثوبها الأحمر، ويزين لحسين العمل بعد الثانوية، ويختار الحربية دون غيرها من الكليات، وبعد أن يصبح ذا مكانة اجتماعية يتنصل من علاقاته القديمة حتى بأسرته.. كل هذه المواقف وغيرها الكثير، تؤكد أن الكاتب يقدم الشخصية على مراحل متعددة، بحيث تُفضى كل مرحلة إلى تنمية الصورة التى تبدأ بها الشخصية. وهكذا يستمر النمو الفنى للشخصية، حتى تتضح الملامح التى يريد الكاتب أن يصورها بها. وهذه المواقف المتعددة التى تنمى بناء الشخصية فى الرواية – تخضع لمنطق النموذج البشرى الذى تمثله الشخصية فى الحياة، بحيث تجعل شخصية حسنين «انتهازى»، يريد «أن يحقق لنفسه كل شىء باسم الصالح العام».

«الحوار» أداة فنية أخرى تكشف عن ملامح الشخصية الروائية، وتساعد القارئ على تمثلها، حيث يؤكد الحوار الوصف الذى يذكره الكاتب عنها، ويدعم المواقف التى تظهر فيها طوال الرواية.

والحوار التالى بين حسين وحسنين يؤكد الطابع الإنسانى، الذى يريد الكاتب أن يميز به كلا من هاتين الشخصيتين المتقابلتين: شخصية المؤمن الراضى وشخصية القلق الساخط. فحين يذكر حسنين أنه يشك فى أن يعينه الله على مصائب الدنيا بعد وفاة أبيه، يرد عليه حسين قائلا:

– المؤمن لا تخونه طمأنينته.

– إنى مؤمن وقلق معا.

فقال حسين فى غير إيمان حق مما يقول:

– هذا من ضعف الإيمان.

وصدقُ الكاتب في استيحاء ملامح النموذج الذى ينقله عن الواقع، يؤدى إلى أن تكون شخصياته ممتلئة حياة وحرارة ومقنعة فنيا، فى اللحظة التي تعكس فيها خصوصية المرحلة التاريخية المصورة.

الثانى: أن تكون الشخصية صادقة لمنطق العالم الروائى الذى تعيش داخله. إن الحدث الروائى بشموله لكل الشخصيات، يفرض أن تكون حركة كل منها متسقة مع منطق العالم الذى تقدمه. فرواية بداية ونهاية تصور واقع أسرة برجوازية صغيرة فى المدينة بفكره وسلوكه، لذلك تتسق حركة الشخصيات رغم تباينها لتشكل عالم الرواية المحدد. وشخصية كل من حسن وحسنين فى مقابل شخصية حسين تنمو كل منها فى سبيل محدد، لتحفظ لبناء الرواية (الدلالة) التى يريد الكاتب أن يحملها له، لذلك لا تبرح شخصية حسن نموذج الفتوة.. وحسنين نموذج الانتهازى.. وحسين نموذج المؤمن. كما ترسم شخصية بهية نموذج فتاة الطبقة الوسطى المحافظة التى ترى الحب مرادفا للزواج.. وترسم شخصية نفيسة نموذج الفتاة الفقيرة الشهيدة البائسة. وهكذا تحافظ كل شخصية داخل بناء الرواية على خط فكرى معين، لتؤدى دورها المحدد لها داخل العالم المتخيل الذى تصوره.

(٣)

نتوقف عند ثلاث من الشخصيات النامية.. الهامة، فى محاولة لفهم الرواية، والأدوات الفنية التى يستعين بها الكاتب فى تصويره للشخصية.. وكيف يفصح هذا عن رؤية الكاتب لواقعه، ومعرفته بأدوات التشكيل الفنى للرواية.

شخصية حسنين: حسنين أصغر أبناء الأسرة ومع ذلك نال أهمية كبيرة فى الرواية، التى تهتم بتحديد ملامحه الجسدية، وتؤكد على سلوكه الاجتماعى القلق ونفسيته المضطربة. **وأول وسيلة فنية يقدمه لنا بها الكاتب هى «الوصف السردى»**، الذى يساعد على تحديد ملامحه، فحين سمع بوفاة والده «كان فى حيرة من كرب الموت، لا يدع للعقل راحة للتأمل والتفكر. وكان يسلم بالإيمان تسليما وراثيا لا شأن للفكر فيه. وقد حملته أمه يوما على أداء الفرائض فأداها دون وعى، ثم هجرها فى شىء من التردد دون تكذيب أو زيغ،ولم تتسلط العقيدة على فكره». فهذا الوصف تمهيد لما سوف

فى الرواية أسرة فريد أفندى.. وكامل على.. وحسان حسان.. وجابر سلمان البقال، وجبران التونى البقال أيضا.

طريقة أخرى تبدو أساسية فى دراسة الشخصية الروائية، وهى أن نتناولها من حيث دورها الفنى ومدى تأثيرها فى بناء الرواية، فالشخصية هى التى تحدد للحدث الروائى مساره، وتعكس كل ما يوحى به، بل إن الحدث الروائى لا يوجد بغير شخصية، لذلك ينتهى الحدث الروائى لبداية ونهاية بموت نفيسة وضياع حسنين، وهما أهم شخصياتها.

ويُسلِّم نقاد الرواية بأن هناك نوعين من الشخصيات:

الأول: هو الشخصية النامية.. الديناميكية.. المتحركة.. الإيجابية، وهى غالبا ما تنحصر فى الشخصيات الرئيسية التى تشكل عالم الرواية، ويتركز فيها وجهات نظر أو اهتمام معين. وهناك وسائل فنية كثيرة يستعين بها الكاتب لتصبح الشخصية الرئيسية نامية – سنعرض لها بعد قليل – لذلك فليست كل شخصية رئيسية نامية بالضرورة.

نوع آخر : هو الشخصية المسطحة.. الثانوية، التى لا يتوقف عندها الروائى كثيرا بحكم دورها الهامشى، فتصبح أقرب إلى الجمود والثبات والسلبية، مثل شخصية فريد أفندى والد بهية.. حسان حسان.. كريمة أحمد يسرى.. عديلة عروس سلمان.. فهذه الشخصيات تظهر لحظات قليلة، لتؤدى دورا محددا، ثم تختفى.

على هذا يحدد للشخصية إطارها الفنى – بالدرجة الأولى – دورها فى بناء الرواية، ووعى الكاتب بوسائل خلق الشخصية. وأيا ما كان دور الشخصية فى الرواية ينبغى أن تكون متوافقة مع منطقين:

الأول: منطق الواقع الاجتماعى الذى تنعكس عنه الشخصية.. إن بناء الرواية أقرب عوالم الفن إلى تصوير الحياة البشرية بسردها المألوف فى الواقع، فروايتنا مثلا تصور فقر أسرة وانهيارها اللاأخلاقى، لذا نجد شخصية مثل حسن تصور نموذج «البلطجى». ويكشف سلوكه وحواره فى الرواية عن صدق تأمل المثال، الذى تصوره الشخصية فى الحياة. فهو يعيش «فى هذه الدنيا على افتراض أنه ليس فيها أخلاق ولا رب ولا بوليس».

الأم انهدت حيويتها فى سبيل الأسرة، وكانت تبدو نموذجا فريدا بين النساء، أو هى «كألمانيا بين الدول قادرة على الاستفادة من كل شىء ولو كان زبالة»، وعملت على أن تنقذ الأسرة من الآلام المتعددة التى تعرضت لها، فهزلت حتى استحالت جلدا وعظاما. ويشبهها حسين بأرض مصر «صبرا وجودا، والدهر يحرثها بسنامه».

أما حسين فبقى وحده متماسكا بإيمانه الذى ورثه عن أمه، وكان أكثرهم رضاء بالواقع، مدركا أن الخروج على عرف الجماعة «مثل حسن» عبث وسخف،وأن التطلع إلى ما لا طاقة له به «حسنين» وهْمٌ وزيف. كما أدرك أن الثقافة تمنح الإنسان ثقة بالنفس والمستقبل، وفهم سر عذاب أسرته وأنها ليست بدعا فى بؤسها: «لولا الفقر لواصلت تعليمى، هل فى ذلك شك؟ الجاه والحظ والمهن المحترمة فى بلدنا وراثية. لست حاقدا ولكنى حزين، حزين على نفسى وعلى الملايين. لست فردا ولكننى أمة مظلومة، وهذا ما يولد فىّ روح المقاومة، ويغرينى بنوع من السعادة.. سوف ترد الروح إلى أسرتنا فنذكر أيامنا السود بالفخار».

(٢)

هذا هو الإطار العام لمضمون الرواية، ولكن الرواية يمكن أن تتكشف أبعادها الفكرية والفنية بدرجة أوضح، إذا ما حاولنا أن نتوقف عند النماذج الإنسانية التى قدمتها.

إن الرواية (فن الشخصية)، وعلى قدر براعة الكاتب فى خلق شخصياتها يتسم عمله بالجودة. وهناك أكثر من طريقة لدراسة الشخصية فى الرواية، إذ يمكن درسها بناء على «الأوضاع الاجتماعية» التى يفصح عنها عالم الرواية، الذى يعكس واقع مجتمعه الطبقى إلى حد ما، حيث توجد الطبقة الأرستقراطية ممثلة فى أسرة أحمد بك يسرى، التى ورثت «الجاه والحظ والمهن المحترمة»، لذا كان سعى حسنين إليها جنونيا عن طريق المصاهرة، لا تعبيرا عن عاطفة سامية أو حتى رغبة جنسية، «ولكنه غزو كامل وفتح مظفر»، ليدس نفسه فى طبقة يريد أن يتعلق بها.

طبقة ثانية تنال عناية فنية من جهد نجيب محفوظ، وهى الطبقة الوسطى، بيد أن شرائح هذه الطبقة متعددة... وقد صورها الكاتب ممثلة فى بيئتى صغار الموظفين والتجار، وهذا يعنى أن هموم الكاتب الفكرية محددة بأفق طبقته ومتأثرة بظروفها. ومن هذه الطبقة

رواية .. « بداية ونهاية »

المضمون .. و .. الشخصية

(١)

إن الرواية تخلق عالما إنسانيا، يقدم قصة حياة مجموعة من البشر تعيش فى إطار اجتماعى محدد، لهم حياتهم الفردية الخاصة، التى تعكس رؤية كاتبها – إزاء واقعه – فى قالب قصصى. وعلى ضوء من هذا نجد أن رواية «بداية ونهاية» لنجيب محفوظ تصور حياة أسرة فقيرة مات رجلها، فبدأ كيانها يتحطم. مات فريد أفندى على الموظف الصغير، وترك زوجة وابنة (نفيسة) وثلاثة إخوة (حسن، حسين، حسنين) – يلاحظ أن ما فى التسمية من تجانس يقوى علاقة التشابه بينهم – والكل عالة على معاش ضئيل، لم يحصلوا عليه إلا بعد مشقة. وتبدأ مآسى الأسرة فى التوالى: حسن يصبح فتوة وتاجر مخدرات وعشيقا لعالمة ويشق بقوة عضلاته سبيلا للعيش المر، ونفيسة تعمل خياطة. كانت عانسا بلا مال ولا جمال ولا أب، لذلك لم يلبث أن تنكر لها سلمان ابن البقال بعد الاعتداء عليها. وأسلمها الفقر والبوار إلى الدعارة، مما يدل على أن الفقر كان سبب رفضها وسقوطها.

وحسنين يوتره أبدا سوء الوضع الاقتصادى لأسرته، فيحاول أن يتخطى بالوهم حدود وضعه الطبقى، بعد أن تغذى على صحة أمه.. وأموال أخته المشروعة وغير المشروعة، ويحلم بحياة جديدة بعد أن صار ضابطا.. فيترك شبرا إلى مصر الجديدة، ويفسخ خطوبة بهية ويتقدم لكريمة أحمد بك يسرى، التى تمثلت لعينيه رمزاً لحياة جديدة، يتطلع إليها بشغف جنونى.. «ما أجمل أن أملك هذه الفيلا، وأنام فوق هذه الفتاة. إذا ركبتها ركبت طبقة بأسرها».

ولكن من لا يرى حقيقة الحياة تقهره نواميس الأحياء، فيرتد بقوة إلى كل ما حاول أن يتنصل منه: فشل خطوبته من الأرستقراطية، خطوبة حسين لبهية، حسن المطارد الجريح، نفيسة تضبط فى بيت للدعارة، لذلك يحاول الانتحار لإنهاء عذابه.. فما وراءه فى الحياة أقسى بكثير من الموت الذى يريد أن يواجهه!!.

آماله الطموح والبسيطة فى أن تصبح الحياة أكثر أملا وإشراقا. وقد ظل كاتبنا وفيا لهذا الالتزام الشمولى على اختلاف مستوياته فى كل أعماله الفنية: ثلاث شجيرات كبيرة تثمر برتقالا (١٩٧٠)، الدف والصندوق (١٩٧٤)، الطوق والأسورة (١٩٧٥)، أنا وهى وزهور العالم (١٩٧٧)، حكايات للأمير (١٩٧٨)، التى يؤكد فيها «أنا الصعيدى المنحوس، فررتُ – يا أميرى – من مكانٍ، العشق على أرضه مستحيل، وأنا أضرب الكف بالكف من اختلاط الأمور فى هذا الزمان، ولسان حالى يقول: لا حول ولا قوة إلا بالله، وآه من زمان أعيشه.»[1].

الحقيقة الثانية: إن إخلاص القاص لهذا العالم – عالم قرية الأقصر – بشكل مطرد، كان من أهم العوامل التى جعلت عالمه الفنى عالما (متفردا متميزا)، إذ إن الأديب الحق يفى لعالمه بنفس القدر الذى يلتزم به من أجل مبادئه وقيمه، التى يبشر بها من خلال ما يكتب. ولا شك أن هذا العالم المتفرد رغم إغراقه فى المحلية يصل بصاحبه إلى العالمية، لأن «العناية بالطابع المحلى فى الأدب أو الفن هى المعبر الحقيقى للعالمية، إذ لا سبيل إلى عالمية الفن، إلا إذاً اهتم بالدرجة الأولى بالبيئة التى يصدر عنها. إن هموم الانسان وآلامه واحدة، من هنا فإن التجارب الأدبية تهدف إلى تحرير الإنسان والقضاء على أسباب الغربة التى تحول دون سعادة البشر، لذلك فإن كل تجربة محلية مثال لصراع البشر من أجل حرية الإنسان وتحقيق سعادته على القوى المناوئة»[2]. وعلى هذا فإن قصص يحيى إنسانية خالدة، تتجاوز واقعها المحدد وإطارها الخاص، وعالمها المتميز، لأنها تعبر فى النهاية عن صراع الإنسان من أجل حياة أفضل[3].

* * *

(١) حكايات للأمير ط. وزارة الاعلام – بغداد سنى ١٩٧٤ ص ٥١ .

(٢) مدخل إلى تاريخ الرواية المصرية: د. طه واد ى – ط. النهضة المصرية – القاهرة (١٩٧٢) ص ٧٦ .

(٣) نشرت هذه الدراسة فى:

– مجلة «البيان» – الكويت، يونيو ١٩٨١.

– مجلة «خطوة» – القاهرة، العدد الثالث – ١٩٨٢.

وتؤكد اللغة – فى رواية الطوق والأسورة – كل ما ذكرت، وتثبت أن اللغة الفنية فى الرواية، يمكن أن تصل – عند أديب مقتدر – إلى مستوى قريب من لغة الشعر.

(٥)

هذه بصفة عامة أهم السمات الفينة بالنسبة لرواية «الطوق والأسورة» للأديب الراحل يحيى الطاهر عبدالله.. ولعل أهم محور فنى أردت أن أبرزه من خلال هذه الدراسة هو بيان إطار العالم الإنسانى، الذى استوحى منه الكاتب مادة روايته، فعالم يحيى الطاهر من خلال هذه الرواية هو نفس العالم الذى كاد يتخص فيه، وهو عالم الإنسان الفقير فى صعيد مصر، وعلى وجه التحديد ريف الأقصر، وما يعانيه من صراعات مختلفة سواء على المستوى القدرى الغيبى أم على المستوى الاجتماعى المعاش، وعلى الرغم من أن شخصيات قصصه تكاد تنحصر فى هذا الواقع المحدد، إلا أن هذا التحديد المكانى لم يحل دون أن يتطلع الكاتب إلى بعض قضايا الإنسان الفقير الحزين فى مصر على بعض المستويات الاجتماعية والسياسية والعاطفية، بحيث يمكن أن يصدق عليه ما ذكره هو عن بطل قصة «النهر» من مجموعته الثانية «الدف والصندوق» (١٩٧٤): «بمكمنه يكون قد جاوز حدود قريته – الكرنك القديم – بشكل ما.. إذ ليس هناك حدود قاطعة فى فهم القرويين الفضفاض... (فهذه) طبيعة الفلاحين الخالدة تسامح غالبا، وتعند أحيانا.»[١]

وإصرار الكاتب فى معظم ما كتب من قصص على أن يستوحى مسقط رأسه يعكس حقيقتين:

الحقيقة الأولى: إنه كان وفيا لجذوره وملتزما بالانحياز لأصوله الاجتماعية التى نشأ فيها. وكاتبنا فى هذه السمة يشترك مع كثير من كتاب القصة، حيث نجد أن القاص المجيد يربط نفسه – فى الغالب – بعالمه الحقيقى الذى نشأ منه وصدر عنه، بل إنه يكتب تعبيرا عن آماله وآلامه.

لقد غادر يحيى الصعيد إلى القاهرة، ولكن الصعيد لم يفارق مخيلته فى كل ما كتب، وكأنه جاء لكى ينشر من (القاهرة) الأم إطار عالم الصعيد بكل مآسيه وأحزانه، بكل

(١) الدف والصندوق ط. وزارة الإعلام – بغداد سنة ١٩٧٤ ص ٥١ .

الحدث وكسر الإيقاع وتداخله، بحيث تبدو فصول الرواية كلها مجموعة من الفقرات الموجزة – غير المسترسلة، يقدمها الكاتب لتكشف مع عناوينها الشاعرية عن إيحاءات فكرية وفنية قوية. وعلى ذلك لا يستجيب الكاتب – رغم تمكنه – للوصف الممل أو «الإنشائية» الحكى، والتلاعب، «برص» الجمل، أو بيان ما تفصح عنه الأحداث والمواقف، من هنا يصبح الحدث الروائى عنده أشبه بقصيدة درامية مركزة.

ثالثا: محافظة الكاتب الواعية على الالتزام «بمنطق» البيئة الاجتماعية، التى يصورها وبطبيعة الحياة فى الريف الحزين الذى يكتب عنه. نتيجة طبيعية لهذا، تتشكل الشخصيات فى الرواية بطريقة فنية جيدة، إذ لا يفصح عن الشخصية إلا دورها الحقيقى «المحدد» لها بوضوح فى الرواية. ولا يقدم الكاتب شخصياته من وجهة نظر تسجيلية، وإنما بطريقة وصفية سردية، حيث تتخلق الشخصية من خلال دورها فى بناء الحدث وإدارة الحوار، وتارة أخرى بالحديث مع النفس أو ما يسمى بالمنولوج الداخلى.

رابعا: شيء آخر يتصل بجمالية بناء الرواية، ويكسب شخصياتها قوة فنية والتحاما حقيقيا بواقع الحياة الاجتماعية للريف المصرى، وهو أن الكاتب يقدم شخصياته جميعا بقدر من الحياد الفنى، سواء أكانت شخصيات خيرة أم شريرة، إذ لا شيء يكشف عن «حقيقة» الشخصية سوى دورها المحدد فى الحدث الروائى بإيجازه المركز فى التعبير. وعلى هذا فإن شخصيات الرواية – على كثرتها وتباينها –تقدم لقارئها صورة معبرة عن تناقض الحياة الاجتماعية والفكرية التى تعيشها فى الحقيقة، وبالتالى في أدب واقعى يصورها.

بقى شيء يدركه من يقرأ للكاتب: قاصاً أو روائياً، وهو لغة يحيى الطاهر، إن معجمه اللغوى غاية فى القوة والقدرة، إذ تبدو الجملة عنده من حيث السلامة والفصاحة والقدرة التعبيرية باهرة. وما تجب الإشارة إليه أن النسق اللغوى حين يبذل الكاتب جهدا خاصا فى سبيل استيعابه، وتمكنه منه – سواء من حيث فصاحة الكلمة أو بلاغة الجملة – شيء يدل بالدرجة الأولى على الثراء الفكرى – والفنى، من حيث قدرة التعبير وقوة التصوير فى آن واحد. إن الأديب لا تصبح له لغة خاصة، وإن حفظ كل مفردات اللسان الذى يستخدمه، وإنما تصبح لغته فنية وخاصة حين يكون واعيا – بالدرجة الأولى – بأدوات الفن الذى يعبر به. وهذه القدرة لا تأتى أيضا إلا بوعى الكاتب بقضايا المجتمع الذى يصوره.

عالمها خاص متميز، سواء من حيث الزمان أو المكان، ويحرك شخصياتها كل ما يحرك البشر فى حياتهم من تناقض وصراع، وإحساس بوطأة الزمن وتعقد العلاقات الإنسانية. من هنا فإن رواية الطوق والأسورة تتبدى واقعيتها فى محاولة تصوير عالم قرية محدد من خلال أفراد محددين أيضا، لهم فكرهم المنطقى المتسق مع «خصوصية» الزمان والمكان، لذلك فإن الرواية قد نجحت - فيما أعتقد - فى تقديم عالم خاص بها، متميز بخصوصية المكان واللحظة التاريخية التى تصورها - وهذا من أهم الشروط لتحقيق واقعية الرواية.

عالم «الطوق والأسورة» يبين أن كاتبها صاحب رؤية واضحة، وموقف فكرى ملتزم بقضايا مجتمعه؛ من هنا تصبح رؤيته - من خلال روايته - بانورامية شاملة، وموقفه يفصح عن انتماء حقيقى، إنه انتماء يستمد من البؤس والعذاب والعجز قوة وإيمانا وصلابة من أجل مستقبل مشرق للإنسان العربى، فلا غرو إذن أن يُهدى روايته «للشجر المورق العالى، وللريح المغنية، وللإنسان - على الأرض ذات الخير - فى قوته وضعفه».

من أجل ذلك يُفصح وعى الكاتب - فكريا، بأبعاد التجربة التى يعبر عنها، وطبيعة العلاقات التى تحكم العالم الذى يصوره - عن تمثل واضح لتكنيك الفن الذى يعبر به. ويتبدى هذا فى مجموعة من الوسائل الفنية، لعل أهمها مايلى:

أولا: من حيث البناء الفنى نلاحظ أن الخطوط الفكرية لمضمون الرواية، تتضافر داخل فصولها فى تلاحم بنائى قوى، بحيث لا نحس بأن جزءا من الرواية قد استقل بالحديث عن فكرة معينة أو شغله الاهتمام المسهب بشخصية ما. وعلى هذا يتوازى المضمون الفنى للرواية فى تناسق وتناغم، بحيث لا يغيب خيط من خيوط الرواية الرئيسية، ولا تعزب شخصية رئيسية فى بنائها. ذلك البناء الحيوى المركب يعطى العمل الأدبى قوة وحرارة، بحيث يصحُّ القول بأنه «أدب جدلى» - إن صحت هذه التسمية فى مجال جماليات الأدب - بمعنى أنه لا يريد متلقيا سلبيا، بل قارئا واعيا مدركا.

ثانيا: أسلوب الكاتب الخاص فى تصوير الحدث أو فى التعبير بالقص، يعتمد على تركيز، أقرب إلى الرمز فى دلالته الخصبة. وأسلوبه فى القص المركز، يقوم على تقطيع

(٣)

هذا عالم الرواية ومضمونها. وهذا المضمون يحافظ على منطق الحدث وواقعيته، إذ يقدم من خلال أسرة البشارى عالم الصعيد، حيث تكشف تعاملات الأسرة عن: سوء الوضع المادى الذى تعيشه هى وأبناؤها فى الداخل والخارج، والغيبيات المجهولة التى تحكم عالمها وتجعلها ترضى وتقنع بما يقع فيها أو عليها، والأساطير والسحر، اللذين مازال لهما نصيب فى وجدان القرية.

في واقع مثل هذا يُوجد الحقد والصراع غير المتكافىء، حتى بين الأخ والأخت(الحداد والحدادة).. ويستولى المشايخ الوافدون على النذور والبخور، ويستأثرون باللحم والدخان. ويعتدى حارس المعبد – رمز سيطرة الأسطورة – على فهيمة، بينما يغتصب ابن الشيخ الفاضل الغنى المتعلم، الصبية الفقيرة الجاهلة نبوية، ويؤدى العجز إلى القتل والانتحار، ما دامت طاقة البشر يستحيل عليها قهر الضرورة أو تحقيق القدرة، لذلك يحرق الحداد زوجته وبيته ونفسه بعد أن أعجزه العقم عن تحقيق الرغبة. أكثر من هذا تظهر صورة من تجارة الرقيق وإن اتخذت أشكالا أخرى، وهى تزويج الحدادة ابنتها الصغيرة للشيخ يسرى العجوز من أجل أن تحصل على قدر من المال.

وشخصية مصطفى تعد وسيلة ربط للأسرة – أو للقرية كلها – بحركة واقعها العام. كما أنه الوسيلة التى تحدد للرواية إطارها الزمنى، بحيث لا تبدو القرية منعزلة عن الوطن كله أو عن سياقها التاريخى؛ من هنا تتناغم حركة الناس وتنسجم مسيرة الأحداث، ويصبح العام والخاص مرتبطين ارتباطا عضويا متحد المسار. وتصور الرواية شطرا من حياة مصطفى فى السوادان، ثم رحلته إلى فلسطين فى أثناء النكبة. وتكون مأساته الخاصة فى الزواج محورا يقوى من كثافة النكبة القومية العامة، وكما تفشل زيجة مصطفى من الفتاة الشامية، تذهب عبثا كل محاولة لاستعادة فلسطين. ويعود إلى مصر ليكافح مع العمال المصريين العاملين فى معسكرات الإنجليز على القناة. ولكن الواقعيْن: الخاص والعام – القرية ومصر – لا يحرزان أىّ تقدم أو انتصار.

لقد كان الناس والأحداث يتحركان فى فنون القص القديمة دونما خصوصية تذكر، أو إحساس بتراكم الزمان وتعقد القيم فى عالم البشر. أما الرواية الحديثة فإن

فقد صارت أقرب إلى العمى والصمم، والخال مصطفى عاد بعد كفاح لم يثمر على المستويين الذاتى الخاص والقومى العام، لقد ناضل فى فلسطين ولكنها ضاعت، وسلبها اليهود، وكافح الإنجليز على شواطىء القناة.. ولكن الكفاح أُجهض، فعاد إلى قرية قريبة من الأقصر، وفتح عشاً يبيع فيه الشاى والمأكولات الشعبية.

ويخلو عالم نبوية منذ الصغر إلا من ابن الشيخ الفاضل، وليس هناك ما يبرر عدم تسمية الكاتب له (!).- إن ذكر الاسم بالنسبة للشخصية الروائية ينقلها على مستوى درس اللغة من النكرة إلى المعرفة لتكون «عَلماً» والعلم أعرفُ المعارف - كما يذكر النحاة. وعلى المستوى الفنى ينقل المحكى عنه من «الشخص» إلى «الشخصية»، من العموم والتسطح وعدم التحدد إلى التخصص والعمق والوضوح الذاتى. إن للاسم العلم «وظيفة فنية» فى الرواية، لا تقل عن الوظيفة الاجتماعية له فى الحياة.

ونتيجة لفقر الحال وجذب الحنان تنساق الصبية إلى ابن الشيخ الفاضل انسياقاً جبريا وتعيد سيرة الأم. ولكن الأم كانت زوجة، أما تلك الفتاة فليست فى كنف رجل، فماذا يفعل الناس البائسون فى الإناء المكسور نفسه؟ أما الخال فضربها بقسوة لتعترف. ولما أصرت على الصمت دفنها فى التراب داخل الدار حتى رأسها. وكان السعدى ابن الحدادة - الذى يتمنى زواجها ولكن أمه نهرته - ابن الخال والمحب المطعون فى شرفه وحبه، كان منفذ قدرها الغشوم، حيث «أخرج من بين طيات ثوبه الممزق المنجل القاطع الحاد الأسنان، وقبض على لمة الشعر الأسود المهوش كما يمسك بحزمة برسيم، وحصد العنق الشامخ. وعوى الذئب على مشهد الدم النافر، يغرق ثوبه ويجرى على التراب كالحيات. وحمل الرأس بعيونه، التى ماتزال حية تلمع، وهو يعوى».

تنتهى الرواية بأن يعجز مصطفى عجزا كاملا، وتشل حركة الأم - حزينة، التى صارت شبه مقعدة. وتختم الرواية برمز بسيط، لكنه معبر وقوى، إذ لا تجد أرانب بيت البشارى الطعام إلا تحت كرم نخيل الشيخ الفاضل. هكذا يسقط ويشل الفقراء البائسون المكافحون.. ويبقى أصحاب الثروة والنقوذ، ويحتل اليهود فلسطين، وتستمر سيطرة الإنجليز على مصر.

مساكنها، فمصطفى الذى تزوج من فتاة شامية جميلة، يسقط جنينها فى شهره الرابع، ويقطع القروش القليلة التى كان يرسلها للأسرة. وفهيمة بعد أن تتزوج الحداد العاجز جنسيا، تحاول حزينة أمها أن تستعين بتعاويذ المشايخ السحرية لتحل عقدة الإناء المغلق، وفهيمة تلجأ هى الأخرى إلى عالم أسطورى تتلمس هدى السبيل، فتذهب إلى معبد الكرنك. وهناك تمتزج الخرافة بالحقيقة، والأسطورة بالواقع، والتمثال بالإنسان، لتنفك العقدة وينكسر الإناء، نتيجة طبيعية لكل ما تعيشه الأسرة من آلام ومصاعب.

وتنمو خرافة الأسطورة فى رحم فهيمة فيطلقها زوجها.. وبعد أن تضع ثمرة الحرام، يأتى زوجها الحقيقى العاجز – الذى يعد معادلا لعقم الواقع وضعفه – طالبا منها العودة إليه فترفض. ولكن الحركة – فى أى سبيل – قانون الأشياء وقدر الأحياء، لذلك يحاول الحداد التجربة ثانية مع بنت الصياد، وهى الأخرى جميلة وفقيرة، فيتزوجها رغم معارضة أخته الحدادة – التى تريد أن تستأثر بميراثه. وتثمر العلاقة الجديدة مأساة أخرى تعكس تصدع البشر واغترابهم، بحيث يحطمون أنفسهم فى ذات اللحظة التى يحطمون فيها ما يحقق وجودهم. «لو كشفت بنت الصياد عن صدرها سيرى الحداد الثديْين مشرعيْن.. وبياض اللحم.. والحلمة السوداء... والشقّ.. سيهمُّ الحداد ويقاوم.. ويضم الجسد.. ويخاف الفضيحة المقبلة.. فيعض ويمزق اللحم.. ويسكت الصرخة.. ويرش الجاز على نفسه. ويموت محترفا بسره.»[1]

هناك وجه آخر للجهل يقتل فهيمة – مشاركا نشطا فى كل مسببات فساد واقعها الفقير إنسانيا – فبعد أن تضع الحاملة حِملها تتمكن منها حمى خبيثة، تجعلها تهذى كأنما أصابتها لوثة.. وهذيان الحمى عند فهيمة، تختلط فيه الحقيقة أيضا بالخرافة والناس بالأشباح. ويأتى حلاق الصحة فيحجمها لينزل الدم الفاسد، وفى مرة أخرى «أوقد نارا وحمى مسمارا وكوى رأس فهيمة ثلاث مرات، وقال المأمون المدكلم: بذلك أكون قد قتلت الدم الفاسد العكر، والأمر بعد ذلك لله وحده يفعل ما يشاء».

وتموت فهيمة تاركة ابنتها نبوية، تعيش مأساة أخرى دامية تصوغها نفس عوامل القهر والبؤس والجهل، إذ نشأت وحيدة، فى ظروف أكثر قسوة من أمها، أما الجدة

(١) الطوق والأسورة: ص ٧٠ .

وسوف نحاول أن نكتشف بعض هذه الحقائق، وغيرها من القضايا الجمالية التى تحكم بناء الرواية من خلال تحليل رواية: يحيى الطاهر عبدالله – الطوق والأسورة (١٩٧٥).

(٢)

تصور رواية «الطوق والإسورة» عالم قرية فى صعيد مصر، وهذا العالم تقدمه الرواية من خلال علاقة أسرة بخيت البشارى بالقرية وبابنها مصطفى النازح بحثا عن لقمة العيش. وأسرة البشارى تصوغ مأساتها فى الرواية عوامل قهر غلابة، تتمثل فى العجز الذى، ينسج خيوطه: الفقر المادى، والخضوع لعالم الغيبيات والأساطير المجهول، والعجز الجسدى والجنسى تعبيرا عن الإحباط المستمر من حركة الحياة والتفاوت الاجتماعى بين البشر.. «لولا المرض الذى يقعده لزار بخيت البشارى الشيخ، وقبل يد الشيخ، وبكى بين يدى الشيخ، وجلس مع أحباب الشيخ ومريديه، وسمع منهم، وسمعوا منه، وشرب المعسل وشم البخور الذى يأتى من مكان بعيد مجهول، وشارك فى الأذكار، وأكل اللحم الذى يشد العظام ويجعلها متينة»[١].

وتتكون أسرة البشارى من أب مقعد وزوجته «حزينة»، ثم ابنته الكبرى فهيمة وابنه مصطفى. أما الشيخ فقد أقعده المرض «آه من الوجع والسن، نومى قليل وبولى لا أتحكم فيه..» لقد فقد الشيخ مصدر رزقه الوحيد وهو صحته وعافيته، ولم يعد أمامه إلا الجوع وترك التدخين والخضوع لأوامر زوجته. «لما كنت أملك عافية الشباب، كنت أغلق فمها. لما يأتى الليل سأبكى تحت الغطاء..».

ثم مات البشارى – وتكفل الشيخ الفاضل بتكاليف الدفن والمأتم، وبقيت الزوجة والابنة وحيدتيْن «عائلهما الرجل فى بلاد الناس البعيدة. وها هما – البنت والأم – فى مواجهة عالم الناس وحيدتان». وكما انتقل البشارى الأب إلى عالم آخر، انتقل مصطفى من السودان إلى فلسطين. وينعكس القهر المادى والاجتماعى على الأسرة برغم تعدد

(١) الطوق والأسورة: ص ١٦ – (صدرت هذه الرواية عن: الهيئة المصرية العامة للكتاب – ١٩٧٥. وكتبت قبل هذا التاريخ بسنتين).

واقعية الرواية.. وعالم «الطوق والإسورة»

(١)

تتميز الرواية – ولا تتمايز عن غيرها من الأنواع الأدبية – بأنها قد أسهمت بقوة في تحديد الإيحاءات الرئيسية لمصطلح (الواقعية) مفهوما جماليا في مجال الدرس الأدبي: إبداعا ونقداً، فقد أدت التأملات الفلسفية في القرن السابع عشر إلى تثبيت اعتقاد، جعل البحث عن الحقيقة يعد أمرا ذاتياً يستقل عن تقليد الفكر السابق، بل – في الحقيقة – يتيسر الوصول إليه بالاستقلال عنه.

ويؤكد الناقد الإنجليزي «إيان وات» في كتابه عن «ازدهار الرواية» أن الرواية «كانت أول شكل أدبي يعبر تعبيرا كاملا عن هذا الاتجاه الفردي المبتكر، إذ كان معيارها الأول هو الصدق الفني للتجربة الفردية، وهذه التجربة الفردية تكون فريدة دائما، وهي من أجل ذلك جديدة. وهكذا كانت الرواية منطقيا هي الوساطة الأدبية لثقافة أعطت للأصالة والجدة قيمة، لم تسبق إليها منذ قرون سبقت»[1].

بناء الرواية إذن يخلق «عالما» فرديا.. وفريدا.. وهذه الفردية الفريدة، التي يقدمها عالم الرواية ، لا يخضع لتقاليد معينة في التشكيل الفني أو البناء الروائي، إنما المعيار الأول الذي يحكم به للرواية أو عليها، هو مدى قدرتها على خلق «شخصيات» إنسانية واقعية، تتحرك في إطار اجتماعي بعينه، بحيث تعكس خصوصيته لحظة في الزمان والمكان، بكل ما تطرحه على شخصياتها من علاقات وصراعات، وما تعيشه من تناقضات وطموحات. إن شخصية الإنسان في الرواية – وهي محور بنائها الفني – لابد أن تكون رغم الفردية الفريدة – كما ذكرت – متشحة بخصوصية الواقع «المحدد» الذي تصوره، لذلك يصعب تحديد الشكل المتميز لرواية جيدة، إذ إن افتقار الرواية إلى تقاليد معينة في الشكل، هو ما تدفعه ثمنا لواقعيتها.

(١) Ianwatt: The Rise of the Novel Penguin Books, London, 1970, p. 15.

(ب) أودُّ هنا أن أقول: إننى أوقر كل الأديان، وأحترم هوى كل إنسان، وأرى أن من حق كل كاتب أن تكون له وجهة نظر. لكن ما أرفضه فى الفن - وفى الحياة - هو (الزيف) والخداع. ومن منطق الصدق الفنى أرى أن السبيل الحق لإظهار وجهة النظر فى الأدب، هى أن يُعلن الكاتب عن رأيه - بوضوح وكبرياء - إذا كان مقتنعا به.

وتبقى كلمة: إن السلبيات التي قد نجدها فى رواية «أحمد بن طولون» لا تقلل من قيمة الخطوة الجسور.. الرائدة، التى حاول كاتبنا من خلالها أن يستنبت هذا النوع الجديد من الأدب، وهو فن (الرواية) لأول مرة فى الأدب العربى الحديث. ومهما يكن من أمر فى شأن روايات زيدان التاريخية التى نُشرت مرات ومرات، وتُرجمت إلى لغات عدة، فإنه يبقى له أمران:

الأول: إنه حاول أن يعكس- من خلال رواياته الاثنتيْن والعشرين - بداية الشعور بالإحساس القومى ممثلا فى القومية العربية حينا، وفى الشخصية المصرية القبطية حينا آخر. فقد عاصر زيدان مرحلة من مراحل سعى مصر من أجل الاستقلال عن بعض القوى التى تريد إذابة شخصيتها مثل الأتراك والإنجليز - وقد عكست رواياته قدرا من السعى نحو تأصيل الشخصية المصرية على اختلاف مراحل تاريخها.

الثانى: على الرغم من وجود بعض محاولات تمهيدية لإظهار الرواية الحديثة فى الواقع المصرى والعربى.. إلا أن ما فعله زيدان يعد (مرحلة) هامة لا يمكن إنكارها. وقد أثر زيدان على كل من كتب الرواية التاريخية من بعده أمثال محمد فريد أبو حديد وإبراهيم رمزى وغيرهما من الكتاب، بل إن بعض رواد الرواية الاجتماعية قد تأثروا به فى مرحلة من مراحل التكوين مثل محمد حسين هيكل وطه حسين وغيرهما.. أيضا.

وهكذا فإن زيدان يعد برواياته وكتاباته اللغوية والتاريخية والأدبية شخصية من الشخصيات الفكرية ذات التأثير الكبير.. الذى يصعب تجاهله، بل إن دوره يتجاوز الكتاب والكتابة إلى الصحافة.. التى أنشأها.. وأسهمت فى نشر تراثه بشكل جماهيرى واسع.[1]

---

(١) نشرت هذه الدراسة مقدمة لرواية «أحمد بن طولون»، التى صدرت عن «دار الهلال» بالقاهرة - سبتمبر ١٩٨٤.

من هذا الجزء على سبيل المثال نجد أن لغة الكاتب ذات مستوى واحد فى كل الأحداث.. ومع كل الشخصيات. ولا نجد لغة تحمل شحنة انفعالية تقوى وتضعف أو تسخن وتبرد بحسب السياق.

ولا شك أن (ثبات) المستوى اللغوى هو تأكيد لثبات المنطق الهشّ، الذى بنى عليه زيدان أحداث حكايته.

(٦)

المنظور بين الغياب والحضور

(ا) نعود إلى قضية المنظور التى بدأنا بها الدراسة لكى نختم بها، حتى نكشف العلاقة الجدلية بين المضمر والمعلن أو بين الغائب والحاضر فيما تبناه زيدان من وجهة نظر، أراد أن يطرحها فى هذه الرواية – وربما فى رواياته كلها، فقد ارتدى زيدان قناعا زائفا، حاول أن يعلن فيه أمورا بينما يريد نقيضها . ويبدو هذا التناقض فى منظوره بين الحضور والغياب بشكل واضح من خلال الجدول التالى:

المنظور الحاضر (غير المقصود)	المنظور الغائب (المقصـــــود)
١ – رواية	حكاية
٢ – تاريخية	عاطفية
٣ – إسلامية	مسيحية
٤ – البطل ابن طولون	البطلة دميانة

من هذا الجدول يتضح أن زيدان لم يلتزم بشيء مما صرح به، سواء على مستوى الفن أو الفكر.. وأن ما أعلنه هو ما كان يريد أن ينفيه، وما أضمره هو ما أراد أن يثبته. إن الفن أصدق من أصحابه.. فمهما أخفى كاتب نواياه أو زعم أمرا ما.. فإن ما كتبه يكشف بجلاء عن كل ما أضمره. وهذا هو ما حدث بالنسبة لرواية «أحمد بن طولون»، التى وضح من خلال هذه الدراسة التحليلية.. أنها حكاية عاطفية تعلى من شأن المسيحية.

واللغة عند زيدان – فى الرواية – ذات مستوى تركيبى وانفعالى واحد فى السرد والحوار، وإن كان السرد هو الغالب والأكثر حجما. ولغة الرواية عنده أقرب إلى لغة الصحافة اليومية، تجمع بين اليُسر والسلامة إلى حد كبير. ولكن أهم (عيب) فى لغة الرواية هو وحدة المستوى اللغوى فى كل الحالات، فلا فَرْقَ: بين لغة السرد ولغة الحوار، ولا بين لغة الخيِّر والشرير، ولا بين لغة الحاكم والأغا، ولا بين لغة الرجل والمرأة. من هنا تخلو هذه اللغة من حساسية مفترضة بين السرد والحوار، ومن تفاوت انفعالى بين لغة كل شخصية وأخرى، بل إن غير العرب يتحدث الكاتب عنهم بلغة تشبه طبيعة اللغة التى يعبر بها العرب والمستعربون.

(د) الجزء التالى من الرواية يدور بين ثلاث شخصيات هى: دميانة.. وأبى حرملة ملك البجة – الذى رفضت أن تكون زوجة له وفضلت الموت على ذلك، والثالث هو سمعان أخو العم زكريا.. ونائبه فى الوظيفة الفنية، التى يقوم بها فى الرواية (حيث يقوم فى أثناء غيابه بشخصية التابع الأمين):

«رفع أبو حرملة يده وهم بالضرب، وإذا بصوت يناديه من الخارج: «لا تفعل يا مولاى». وسمع خطوات فالتفت فرأى سمعان داخلا مسرعا، حتى حال بينه وبين دميانة، فقال أبو حرملة «ما بالك؟» قال سمعان: «ماذا تفعل يا مولاى؟». قال أبو حرملة «أجرب دهانا صنعته هذه القبطية، وتقول إنه يمنع القتل، وأكدت لى ذلك، حتى أرادت أن أجرب فى عنقها». قال سمعان: «وهل صدقتها؟».

قال أبو حرملة: «هى تقول إن الدواء مجرب، لا ريب فى صدقه. ولولا ذلك لم تعرض نفسها للقتل، فقد رأيتها تخشى على ضرب عنقها بكل قوتى».

فلما سمع سمعان الترجمان قول أبى حرملة ابتسم وأدار وجهه حتى استقبل دميانة بوجهها، وهى لا تزال جاثية مطرقة، وشفتاها تتحركان كأنها تصلى، وعيناها تتلألآن بالدمع، فقال لها: «هل تثقين بمفعول هذا الدهان؟» قالت دميانة: «كيف لا..؟ وها أنا أطلب تجربته فى نفسى، دعه يضرب ثم يرى ماذا يكون[1]».

(١) الرواية ص ٢٤٦ – ٢٤٧ .

الكاتب فيما يبدو أراد أن يصور الصراع الأزلى بين الخير والشر، بيد أن القضية – التى تبرر وجود الحكاية – ساذجة أو هشة على الأقل. فأى منطق فى الحياة يجيز محاربة الأب لابنته الوحيدة على هذا النحو الشاذ طوال الرواية، من أجل أن يستولى على ثروة لا تعرف هى عنها شيئا. إن المؤلف قد خلق شخصية فتاة جميلة مؤمنة طاهرة.. ولكنه لم يكف – طوال الرواية – عن صب المصائب على رأسها الواحدة تلو الأخرى، فلا تكاد تفيق حتى تصدم.. والمصائب لا تزيدها وعيا.. وإنما استسلاما سلبيا دون مبرر. أكثر من هذا أن هذه المصائب تتحرك خلفها من مكان إلى آخر.. فهى تقاسى فى الفسطاط.. وفى بلاد النوبة، بل تكاد تلاحقها فى الدير، حين يخطبها الأب الفاسق للخطيب الماجن مستغلا عنصر الطيبة فيها.

(ب) وغياب المنطق فى رواية أحمد بن طولون يجعلها رواية غير واضحة الهويَّة.. فلا هى رواية حدث.. ولا هى رواية شخصية، وإن كانت أقرب إلى الراوية الخيالية (Romance) . ويرى «إدوين موير» أنها: «تعد أبسط أشكال الرواية وأكثرها ذيوعا وأقلها قيمة. وغايتها أن تثير الفضول وحب الاستطلاع، إذا اتبعت الأحداث خطا معينا، يجعل القارئ يتساءل: ماذا يمكن أن يحدث بعد؟ وعلى هذا فإن القاص يثير فيها مستوى من الانفعالات الحادة كالتوقع والفزع والخوف وما شابه ذلك.. ولكن هذه الانفعالات لا تلبث أن تهدأ عندما تنتهى الرواية نهاية سعيدة[1]».

(جـ) وغياب المنطق لا نفتقده فى مضمون الرواية وشكلها الفنى فحسب.. وإنما نفتقده أيضا فى «المنطوق» اللغوى.. سواء فى مجال السرد أو الحوار. إن التركيب اللغوى أمر أساسى فى الرواية –كما هو فى أى عمل أدبى. لقد أتى على الكتاب والنقاد حين من الدهر شغلوا فيه بمضمون العمل القصصى عن لغته.. ونسوا أنهم يتعاملون مع نوع أدبى أداته (اللغة). ويجمع كثير من النقاد على أن بعض الروائيين لا يحترم كثيرا قواعد النحو ولا يراعى مبادئ البلاغة، ويظهر ذلك – فى الغالب – فى مجال الحوار، خاصة إذا أداره الكاتب باللغة العامية.

---

(١) أدوين موير: بناء الرواية، ترجمة ابراهيم الصيرفى، ط. الدار المصرية للتأليف والترجمة، القاهرة، ص ١٢–١٧ بتصرف.

الشخصية المحورية (دميانة.. وسعيد)، فهو لا يظهر إلا عند المنتصف حين يتم الانتهاء من بناء مجرى العيون الذى سيمد مدينة القطائع بالمياه. ويكون ذلك (ص ١٢٢)، أى بعد ما يزيد على ثلث الرواية، والمرة الثانية التى يظهر فيها ابن طولون.. هى التى قابله فيها زكريا ليشفع لسعيد، والمرة الثالثة والأخيرة (ص ٣٠٠) حين يستمع إلى مظلمة زكريا وشكواه ضد اسطفانوس ومرقس، ويحكم فيها بحضور كل من سعيد والبطريرك. والكاتب لا يصف بطله ماديا أو معنويا بأى شكل، وإنما يقدمه دون وصف أو تحليل.. ويقدمه كأنه (رقم مجهول)، بينما هو بطل الرواية – كما يزعم المؤلف – وعلى هذا النحو من سذاجة الوصف تمضى الأحداث:

«طلب أحمد بن طولون حضور الجميع فى غرفة خاصة من قصره، فحضر مرقس وزكريا وسعيد، فأمر لهم (؟) أحمد بن طولون بالجلوس، وهو يتفرس فى وجوههم، فتذكر أنه شاهد زكريا مرة قبل هذه، فقال أحمد بن طولون «بأية لغة تتحاكمون؟» فقالوا: «باللغة العربية فإننا نفهمها جميعا». فقال أحمد بن طولون «من منكم المدعى؟» فوقف مرقس وقال: «أنا يا مولاى» قال أحمد بن طولون: «وما هى دعواك؟»[1].

هكذا تمضى الأحداث بالشخصية التى تحمل عنوان الرواية دون تحديد لأى أمر يتصل بها. وهكذا (يعبث) زيدان بالتاريخ والفن، ذلك أن «التاريخ حين يصبح مادة للرواية يصير بعثا كاملا للماضى، يوثق علاقتنا به، ويربط الماضى والحاضر فى رؤية فنية شاملة، فيها من الفن روعة الخيال، ومن التاريخ صدق الحقيقة[2]».

ومن الواضح أن الكاتب لم يُخلص للتاريخ ولا للفن.. فظلم الشخصية التى سمى الرواية باسمها، وبقيت مجرد (مشجب)، تعلق عليه أحداث الحكاية – لا الراوية.

* * *

المنطق .. والمنطوق :

(ا) نود الآن أن نوضح طبيعة منطق القص – كما تمثله زيدان وعبر عنه فى الرواية. وقد وضح خلال عرض الأحداث أن المنطق الفنى لتسلسلها وتتابعها معدوم ألبتة. إن

---

(١) الرواية ص ٣٠٠ – ٣١٩ .

(٢) طه وادى: صورة المرأة فى الرواية المعاصرة، ط. دار المعارف، القاهرة، ص ١٦٩.

ومن المدهش أيضا أن شخصية اسطفانوس الشرير، تقف على خط متناقض تماما مع شخصية والده يوحنا – كاتب الخراج.. وهو رجل أمين جاد، لا يرضى عن أعمال ابنه. وهذا الشاب هو الذى تواطأ مع مرقس من أجل سرقة أرض دميانة واقتسامها، وهو الذى صنع حفرة الجير ليقع فيها ابن طولون ويتهم فيها سعيد. ولم يكف طوال الرواية عن تقديم الأذى لدميانة وسعيد والعم زكريا. ومعنى هذا أن الشخصية (تثبت على صفة واحدة) طوال الرواية مثل شخصيات الحكاية الشعبية. والشخصية الشريرة حين تلبس قناع المكر تعلن عنه فى سذاجة واضحة أقرب إلى الغفلة.. ولكنها مع ذلك تنجح فى إدارة المكيدة. يؤكد هذا قول اسطفانوس لمرقس:

«سأدبر له (سعيد) تدبيرا يكفينا شره، ولا يحملنا وزره. لست أنا ممن يرون مواجهة الأعداء بقوة البدن، فإن التعرض لهم وجها لوجه لا يخلو من خطر المهاجم، والعاقل الحكيم من يأخذ عدوه بالحيلة والسياسة، فيرديه وينتقم منه دون أن يسأل عن شيء من ذلك، وأما المخاصمة بالأيدى أو الأرجل فهى من طباع البهائم، وإنما يتحارب الرجال بالعقول، وسوف يرى هذا الرجل الذى لا يعرف أباه أن أسطفانوس لا يستهان به[1]».

على هذا القدر من السذاجة – تدير الشخصية الشريرة مكائدها.. وتوضح وجهة نظرها فى الانتقام من الشخصية الخيرة.

نتيجة لكل هذا تبدو الشخصية أقرب إلى التسطح والسلبية، فالمصادفات تقذف بها من حدث إلى آخر دون أن تقدر على فعل شيء.. وهنا يدخل خط آخر فى رسم ملامح الشخصية وهو (المبالغة) فى حشد الأحداث، التى تؤكد السمة (الوحيدة) التى تتميز بها.

(٥)

أين موقع شخصية أحمد بن طولون من رواية تحمل اسمه.. وتصور عصره؟

يرد اسم ابن طولون فى الرواية ضمن إطار الشخصيات الثانوية.. فهو شخصية هامشية يظهر للحظات «فلاشية»، حين يكون حضوره مطلوبا لأمر، يتصل بأحداث

(١) الرواية ص ١٠٨ ، ١٠٩ .

لأنه من خيرة الشبان تعقلا وذكاء ومهارة، ولا سيما الآن، فإنه قد أحرز ثقة صاحب مصر أحمد بن طولون، نظرا لمهارته فى فن الهندسة، ففضله على مهندسى مصر كافة[١]».

والكاتب يقدم سعيد شخصية مسطحة ذات بعد واحد.. فهو ماهر فى الهندسة والحب.. ولكنه عاجز حتى عن إنقاذ الحبيبة أو الدفاع عن نفسه. وبالطبع لم يحدد سنه ولا ملامحه الجسدية.. أو النفسية.. ولم يشارك فى آية معركة من معارك الرواية اللامتناهية. إنه شخصية تذكرنا بالشخصية الرقم فى الرواية الجديدة - رواية «تيار الشعور» (Stream of Consciousness) التى يقول عنها «آلان روب جرييه»: «من المؤكد أن الحقبة الحالية هى حقبة الشخص المرقم (Numero Matricule) ، إذ لم يعد مصير العالم مرتبطاً بصعود أو سقوط عدة رجال أو عدة أسر، إن العالم يعد ملكا خاصا، موروثا أو مباعا، لم يعد تلك الغنيمة التى كان الكثيرون يهتمون بامتلاكها - وليس بمعرفتها[٢]».

وهناك فرق بين بناء الشخصية المسطحة فى حكاية.. وبين الشخصية المغتربة: فكريا ونفسيا فى رواية حديثة. ولكن كلتا الشخصيتين من حيث الشكل يمكن أن تكونا شخصية رقمية.. أو على وجه أدق «شخص مرقم». وهذا ما ينطبق على سعيد، وعلى بقية شخصيات الرواية الأخرى: خيرة أم شريرة.

(جـ) مرقس: والد دميانة.

اسطفانوس: الخطيب المزعوم.

كلاهما شخصية شريرة. وبما أن الحكاية لا تهتم كثيرا بمشاكلة الواقع.. أو مراعاة المنطق، فليس مستغرباً والحال كذلك أن يتآمر والد ضد من.. ضد ابنته الوحيدة (؟!). وليس فى صفات هذه المعذبة - بلا سبب - مبرر، يساعد هذا الأب السكير.. الماجن (وهذا بلا مبرر أيضا) على أن يعادى ابنته من أول الرواية حتى آخرها. أكثر من هذا أن الرواية تصور الخادم أكثر حبا ووفاء لدميانة من الوالد.. لا لشىء إلا لكى يصور العم زكريا شخصية «التابع المخلص»، كما نجده فى الحكاية الشعبية.

(١) جرجى زيدان: أحمد بن طولون، ط. دار الهلال، القاهرة، ص ٢١.
(٢) آلان روب جرييه: نحو رواية جديدة، ترجمة مصطفى إبراهيم، ط دار المعارف، القاهرة، ص ٣٦.

(٤)

شخصيات مسيحية.. في رواية إسلامية

(ا) وقع الكاتب في تناقض لست أدرى إلى أى حد كان على وعى به، حين صوره في رواية «أحمد بن طولون»، هذا التناقض مؤداه أنه جعل معظم الشخصيات مسيحية في رواية، يزعم أنها من «روايات التاريخ الاسلامى».. والشخصيات المسلمة على قلتها مثل أبى الحسن البغدادى صديق سعيد، يجعله أيضا من الشيعة العلوية. ولا شك أن بناء الرواية بهذا الشكل المتعمد مع سبق الإصرار ليس في صف الكاتب، خاصة وأنه مسيحى.. وافد.. وكان عضوا في جمعية «المحفل الماسونى».. وعلى صلة فكرية بالمستشرقين.. وصلة فعلية بالإنجليز. كل ذلك لا يبرىء الكاتب من هوى متعمد، متناقض أشد ما يكون التناقض، فهو من ناحية (ضد) الإسلام.. ومن أخرى (مع) المسيحية، والكاتب بنظرته المتعصبة هذه يشوه اليهود أيضا - ممثلين في التاجر، الذى أنقذه زكريا في أثناء العودة من دير وادى النطرون، كما يشوه قبيلة البجة - وهى قبيلة لا دين لها.

والكاتب لا يشيد بعظمة المسيحيين الخلقية - في الرواية - فحسب، بل يجعل منهم: المهندس الماهر، وكاتب الخراج الأمين - الذى تدفعه الأمانة إلى الوقوف في وجه ابنه - والبطريرك الوطنى الذى يدرك أن مصلحة الأقباط في مصر مع العرب المسلمين وليست مع الروم المسيحيين.

وقد يكون بعض ما ذكره الكاتب.. صحيحا.. ولكنه جزء من كل متكامل، فكشف النقاب عن جزء.. وأعتم الأضواء عن بقية الأجزاء، فكيف يحدث هذا من كاتب ادعى أن همه الأول كتابة التاريخ، وليس الرواية.. وأوهم قارئه أن معلوماته تعتمد على مراجع تاريخية، يسجلها بين لحظة وأخرى من أجل مزيد من التمويه.؟!

(ب) **بقية الشخصيات في الرواية** - باستثناء دميانة البطلة - شخصيات هامشية.. مسطحة، لا عمق فيها. وهذه الشخصيات هى:

سعيد الفرغاني: مهندس مسيحى، وهو كما تصفه الرواية «شاب حميد الخصال بارع ماهر». ويقول عنه القس مخاطبا الحبيبة التي أحبته من أول نظرة: «إنى أراه أهلا لك،

شخوص الحكايات، ومع تغير الوسيلة التى تنفذ بها الأفعال تظل الوحدات الوظيفية ثابتة.

وقد اهتدى «بروت» من خلال دراسته للحكاية الروسية – دراسة استقصائية، إلى «أن عدد الوحدات الوظيفية التى تتحكم فى جميع الحكايات الروسية تبلغ إحدى وثلاثين وظيفة. ولا يعنى هذا أن هذه الوظائف جميعا ترد فى كل حكاية، ولكن ما ترد منها فى كل حكاية لا يخرج عن حدود هذه الوظائف، كما أن ما يرد منها فى حكاية من الحكايات يخضع لنظام ثابت. ولما اطلع بروب على مجموعات الحكايات التى كانت قد ظهرت فى عصره من جميع أنحاء العالم، انتهى إلى أن جميع الحكايات تخضع لنموذج تركيبى واحد[1]».

ونجد فى دميانةالسمات التالية، التى توجد فى بطل الحكاية الشعبية: إن دميانة شخصية خيرة بلا مساعد سوى خادم أو تابع مخلص، والشر يحيط بها.. من الوالد الفاسق.. والخطيب الذى يحاول إيقاع الضُّر بها وبمن تحب. والمحبوب (سعيد) يتعرض لمكائد الشرير ويسجن ثم يعفى عنه بمصادفة. دميانة تخطب.. ثم تخطف وتقع لها أحداث ومصائب، كما يحدث نفس الشيء لتابعها زكريا أثناء محاولاته المحافظة على البطلة.. وعلى الوصية. التعرض للمكروه والموت أكثر من مرة.. وقد حدث هذا لدميانة وسعيد والعم زكريا. وقد حدث هذا داخل القرية (طاء النمل) أو فى «القطائع».. أو عند الأهرام.. أو فى حلوان.. أو وادى النطرون.. أو فى بلاد النوابة عند قبيلة البجة. وعند غياب الحبيب والتابع.. يظهر تابع جديد وهو بالمصادفة (غير المبررة) شقيق التابع الأول وهو العم سمعان. الخير النبيل يظل هكذا من أول الأحداث إلى آخرها، والشرير كذلك. المصادفة تلعب دوراً كبيراً غير منطقى فى تحقيق الثروة لدميانة.. والذكاء لسعيد.. والوفاء لزكريا.. والشر لمرقس واسطفانوس. وأخيرا تأتى النهاية السعيدة التى تحل جميع الأزمات.

ولو طبقنا المنهج الوظيفى الذى أشار إليه «بروب» آنفا، لظهر بشكل واضح أن ما كتبه زيدان، ليس إلا حكاية شعبية تخضع لطريقة القص الشعبى فى بناء أحداثها الكبرى والصغرى.

---

(١) نبيلة إبراهيم: قصصنا الشعبي من الرومانسية إلى الواقعية، ط. دار العودة – بيروت، ١٩٧٤، ص ٤٢–٢٥.

ولكن دميانة تلتقى فجأة بالمهندس سعيد الفرغانى، وهو المحبوب النبيل الخير الذكى.. الذى يزعم الكاتب أنه صنع «مجارى العيون» لمدينة القطائع وبنى مسجد ابن طولون. ويتعرض المحبان لشرور كثيرة من الأب والخطيب ومن الأقدار والطبيعة بدرجة غير معقولة، بحيث يخرجان - دائما - من محنة إلى أخرى.. حتى تنتهى الرواية بالنهاية السعيدة (The Happy End) ، فيتزوج المحبان المخلصان ويعفوان عمن ظلموهما، وتظهر الحقيقة ناصعة أمام الحاكم والبطريرك والأب.

هكذا تظفر الحبيبة دميانة.. أو القديسة العذراء بمحبوبها، ويظهر الحق. وهذه نهاية الحكاية الشعبية حيث يعيش المحبان «فى تبات ونبات ويخلفان الصبيان والبنات». ولم يكن من المستغرب والحال هذه أن يجعل المؤلف عنوان المقطع الأخير من الرواية (ص ٣١٩) هو «بالرفاء والبنين».

وهنا نتساءل : هل كتب زيدان رواية حديثة (Modern Novel) أم حكاية شعبية (Foikloric Tale) ؟

من الواضح أن المنطق الذى تشكلت به الأحداث هنا، يؤكد أنه كتب حكاية شعبية، يخضع بناؤها للصدفة القدرية الساذجة، وللشخصيات ذات الوجه الإنسانى الواحد، فهى إما شريرة أو خيرة.. من البداية إلى النهاية. ولا شك أن التحليل الشكلى أو «المورفولوجى» للحكاية الشعبية كما حدد منهجه «بروب»، يوضح أننا أمام حكاية تخضع لمنطق الصدفة.. وليس لرواية تخضع لمنطق الفن.

«وقد عرف (V. Propp) التحليل الموروفولوجى بأنه وصف للحكايات وفقا لأجزاء محتواها، وعلاقة هذه الأجزاء بعضها ببعض، ثم علاقتها بالمجموع. ولكى يحقق بروب هذا الغرض اكتشف وحدة أساسية فى الحكايات سماها «الوحدة الوظيفية» (Function Unit) . والوحدة الوظيفية فعل من أفعال شخوص الحكاية بصرف النظر عن اختلاف شكل هذه الشخوص من حكاية لأخرى. وهذه الوحدات الوظيفية لشخوص الحكايات تعد من وجهة نظر «بروب» المحتوى الأساسى للحكايات، ومن واجب الباحث أولا وقبل كل شىء أن يستخلصها، لأنها تعد عناصر ثابتة فى الحكايات الشعبية بصرف النظر عن اختلاف طبيعة الشخوص، والوسيلة التى تنفذ بها. ومعنى هذا أنه مع تغير

وسوف أحاول أن أوضح الفرق بين المعنى اللغوى (Linguistic Meaning) للجملة، والطرق المختلفة التى يمكن أن تأخذها الجملة، لأن الموضوع ذو أهمية بالغة فى هذا المجال، لأن قواعد الدلالة (Semantic) والتركيب (Syntactic)، تؤكد أن الجمل لا تحمل معنى محددا بعينه، وإنما تتحدد المعانى فى ضوء السياق، حيث نتعرف من خلال ذلك على ما تهدف إليه. إن فهم تعبير ما يتوقف على فهم الظروف الاجتماعية واللغوية التى حدث فيها ذلك التعبير. إذاً فهمُ تعبير لغوى ما يتوقف على فهم تلك الكلمات التى عبر بهذا الشخص المتكلم من ناحية، ومن ناحية أخرى معرفة الظروف المحيطة بذلك الشخص المتكلم مثل: ماذا كان يفعل فى لحظة الكلام؟ وماذا كان يريد أن يعبر عنه فى مثل تلك الظروف الاجتماعية التى حدث فيها التعبير؟ لأن فهم هذه الأمور يساعد على فهم المراد من التعبير اللغوى المحدد. فمثلا عندما يصيح شخص بكلمة «الذئب» (Wolf)، فإن هذا الصياح يمكن أن يكون مجرد خداع من الصائح، كما يمكن أن تكون كلمة جادة يعنى صاحبها ما يقول، هذا بينما يظل معنى الكلمة فى الحالين واحدا. من أجل هذا كان لابد أن نفرق بين ماذا يقصد المتكلم.. وبين ما تعنى كلماته فى حد ذاتها؟ وحتى لا نشك فى قصد الكاتب يجب أن نقرر ماذا يعنى الكاتب بما كتب، ذلك أن الكلام يجب أن يكون مطابقا لمقتضى الحال، كما أن الكلام يختلف فى المحادثات العادية التى تجرى بين الناس فى حياتهم اليومية عنه فى تلك الحياة المتخيلة فى الكتب الأدبية، فالأشياء التى تبدو مألوفة فى الحياة قد تصبح ذات أهمية قصوى فى النصوص الأدبية.

إن الروايات – باعتبارها إنتاجا أدبيا – تحتاج إلى فهم محدد، وعلى هذا يكون الأديب مسئولا عن كل ما فعل (فى الرواية) حتى يصل القارئ إلى هذا الفهم. لكن القضية الأساسية الموجهة إلى الناقد هى: **كيف يمكن تناول العمل الروائى المعطى؟** وهذا الذى نفعله إقرار ببعض ما قد أنجز. إن النقد أو التفسير (Interpretation)، يدور حول الاهتمام بالناحية الأولية فى الإجابة عن السؤال التاريخى، وهو كيف استطاع الكاتب أن يصور بالفعل معنى عمله الفنى فى ضوء السياق الذى ارتضاه لنفسه، أو أن يهتم أكثر بمعنى النص مقارنا بما سبقه من أعمال أخرى.

ويمكن أن يكون هناك اعتباران يمثلان رؤية التشكيل (Former Approach) : أولهما هل الأحداث – بصفة عامة – يمكن أن تُرى كأحداث فقط فى إطار الظروف

والخلفية التى يحملها العمل الفنى،لأن الأعمال الفنية (الروائية) قد تكون فى الأساس انعكاسا لبعض الظروف، أى أن الأحداث أيضا يمكن أن تكون صدى لمثل هذه الخلفية (Back-ground). ثانى هذه الاعتبارات هو: هل الجمل التى صاغ فيها المؤلف تلك الأحداث تحمل المعنى العادى فقط فى الظروف العادية، لأن نظرة معاصرة (Contemporary View Point) للتعبير اللغوى، قد تجد فيه تعبيرا عن المعنى اللغوى العام، كما قد تجد فيه معنى آخر خاصا. وسوف يتضح فيما بعد كيف أن هاتين النقطتين تتعلقان بتساؤل عما يمكن عمله مع النص الآن؟. وعلى العموم ليس هناك حدود فاصلة بين ما يسمى بالاتجاه التاريخى فى التفسير النقدى للأدب والاتجاه غير التاريخى، فلكى يفهم نص أدبى لابد من استخدام بعض المعارف التاريخية حتى لو كان ذلك بطريقة ذات ارتباط غير وثيق، ومن ناحية أخرى فإن فهم أى تعبير أدبى يقتضى تقصِّى الظروف أو العوامل المؤثرة فى ذلك التعبير، فهى تساعد على فهم المعنى وتأكيده وإقراره. إن الهدف من النص وسياقه يحكمان المجال التاريخى الذى يود القارئ أن يضع فيه ذلك النص، والسياق هنا يجب أن يتضمن المعلومات التى تجعل ذلك النص يصنف على أساس أنه نص روائى، يصور الدور الذى تلعبه هذه الشخصيات فى طبيعة حياتها، بعبارة أخرى فإن النقاد التاريخيين يهتمون بتتبع الخطوط التى يمكن من خلالها تفسير العمل الفنى بطريقة، تفسير الماضى وتجعله فى نفس الوقت صالحا لتفسير الحاضر.

إن النص الأدبى المنشور منفصل عن صاحبه، كما أنه منفصل عن قارئه، فلا يستطيع كاتب أن يسيطر من خلال النص على قارئه بأن يجعله يفهم شيئا محددا من خلال السياق، بل تظل كثير من تأثيراته غير مرئية وغير مرغوب فيها. ولكن الروائيين عادة يحاولون – كغيرهم من المرشدين – أن يلفتوا النظر إلى أشياء قد تبدو لهم من الضرورة بمكان. لكن معنى النص لا يطفو على سطحه، كما ينبغى أن يكون، والقارئ – على هذا – لا يود أن يعرف أوليات الكاتب أو تفسيراته القريبة، ويفضل عليها الغوص إلى أعماق العمل الأدبى، بمعنى أنه يرفض المعنى الظاهر، ويبحث عما تحت القشرة وعن الأساس الذى يحمله وجهة نظر تاريخية وهدفا غير واضح. **والقارىء فى هذه الحالة يجب أن يفسر العمل الأدبى فى ضوء الممكن والمحتمل،** ولا ينبغى أن تكون تلك الممكنات والمحتملات نابعة من رغباته الخاصة وآرائه الشخصية. هذا هو

الأساس الذى يمكن للناقد أن يعامل به الرواية بما يمتلك من حساسية من غير أن تكون له أغراض عملية وراء هذا التفسير يريد أن يحققها. وهذا ما يجعل الفرق ظاهرا بين النظر إلى النص الروائى كنص قائم بذاته والنظر إليه من خلال مؤلفه، لأن الناقد يُخدع أو يُضلل كثيرا عندما ينظر إلى العمل مجردا، وعلى هذا فإن الكاتب يجب ألا يحاسب على شخصيته المحافظة مثلا.. إلا إذا فهمنا دورها فى السياق العام للنص.

ومهما يكن من أمر فإنه يمكن بقليل من الحساسية أن نتساءل عن معنى كل جملة، وعما إذا كانت تعكس وجهة نظر تاريخية أم لا؟ كما يمكن أن نتساءل عن تلك الأوصاف والتيارات العامة إذا احتاج الناقد إلى تأكيد موقف معين، حتى لا يصبح الخروج عن تلك الدائرة مستحيلا.

إن عملية تحديد الهدف لدى الناقد – إذن – تمثل حالة من القدرة (Intelligibility) على فهم النص. غير أن قدرة الإنسان على الإحساس والتأثير بما يقرأ، تنعكس من خلال إمكانيته كمستخدم للغة ومدى سيطرته على هذا الاستخدام، فليس كل قارئ قادرا على أن ينجح فى اكتساب هذه المقدرة. غير أن هناك ضرورة للربط بين القدرة على استخدام اللغة ومحاولة تأكيد معنى الاستخدامات التى تقابل ذلك الشخص. **فالناقد يختلف عن القارىء العادى فى الدرجة، حيث يتبدى ذلك الفرق فى استيعابه للنص بصورة أكثر فهما.**

إن وجهة النظر التى يتبناها كل ناقد فى تحليل النص عموما، هى التى توضح الفوارق بين النقاد أنفسهم. وإذا ما نظرنا إلى إمكانية وجود وجهات نظر متعددة أصبحنا أكثر اعتقادا بأن **تفسير عمل ما لا يمثل القول الفصل أو الحد النهائى فى تفسير ذلك العمل،** وهذا هو السرّ وراء عمليات التفسير المستمرة والتحليلات المتجددة لأعمال سبق تفسيرها وتحليلها، فالفوارق الزمنية بين القراء تتكيف بتلك العوامل الاجتماعية والتاريخية، التى تحدث أنماطا جديدة من التفسير، كما أن الترجمات تفتح أبوابا جديدة للفهم، ينتج عنها تأثر بالثقافات واللغات والمضامين المترجمة. كما أن الترجمة التى تمت من قرن سابق مثلا تختلف عما يتم ترجمته اليوم، نتيجة لهذا يختلف التحليل والتفسير لذلك النص، لأن الواقع الحاضر سوف يترك أثره فى الترجمة، وبالتالى ستكون ترجمة تقود لفهم معاصر، وإن اختلف ذلك بعض الشىء مع ما هو كائن فى النص.

وإذا كنا نتحدث عن معنى النص الذى قرأناه مُسبقا، فإن هذا يعنى أننا نتحدث عن شيء خلقناه – ولو جزئيا – بأنفسنا.

إننا لا نستطيع في الأدب أن نقول كل شيء عن النص الذى يتمثل فى طبيعة مادة السرد أو الوصف، أو فى العبارات وإعادة البناء الشكلى للمواقف أو الأحداث، وهذا كله قد يحدث بعد أن نكون قد بعدنا كثيرا عن النص الأصلى.

وينبغى ألا تأخذنا الدهشة إذا عرفنا أن كثيرا من الروايات قد فُسرتْ تفسيرات مختلفة على مر الزمان، إنما يجب أن تأخذنا الدهشة – بحق – إذا ما تشابهتْ هذه التفسيرات التى جاءت فى أزمان متباعدة، رغم أن النص الذى يمثل المادة المشتركة للقدماء والمحدثين واحد. والتفسيرات الجديدة للنص تظهر لأسباب لا يمكن حصرها.. ربما يكون منها السأم والملل من القديم. وعلى العموم فنحن **لا نعيد قراءة الأعمال الكبرى بهدف الوصول إلى نفس التفسيرات القديمة أو السابقة، وإنما نحن نعيد قراءة هذه الأعمال من أجل الحصول على تلك التفسيرات الجديدة**، ويجب ألا يغيب عنا أن خبرات ومعارف ورغبات جديدة تضاف إلى الأعمال السابقة بما فيها خبراتنا، وكل هذه عوامل مؤثرة فى هذا المجال. ويمكن لأى إنسان أن يعيد تفسير أى عمل أدبى، فنحن نكون دائما متيقظين أو مشدودين نحو الأجيال الجديدة، لهذا يمكن أن تعد مثل هذه الروايات التى تعرضنا لها بالتفسير أعمالا عفى عليها الزمان، لكن العودة إليها تمثل عند القارئ نوعا من إعادة النظر أو المراجعة لتلك الأعمال فى ضوء اختلاف الظروف، وهو أمر له – على العموم – فائدته من عدة نواح.

وأعتقد أن واحدا من وجوه التفسير الفنى الذى لا يستطيع إنسان أن يشك فى أهميته الضرورية لتفسير أعمال جورج إليوت أو ديستويوفسكى أو تولستوى هو التفسير النفسى القائم على المنهج الفرويدى لأعمال أولئك الكتاب، التى يشعر البعض تجاهها أنها قد أصبحت مجالا لهذه التفسيرات النفسية. وقد يكون هناك مجال للنقاش حول هذه النقطة إذا ظهر أن النظرية الفرويدية غير صحيحة فى أساسها. كما نكون على حق فى رفض التفسيرات المسيحية (أو.. المتشددة) إذا صح أن المزاعم المسيحية نفسها صحيحة، غير أن هناك صعوبات جمة فى إثبات أن النظرية الفرويدية أو المزاعم المسيحية غير صحيحتين. ورغم ذلك فإن الأخذ بالمنهج الفرويدى، الذى لا يرتبط بالعملية النقدية ارتباطا عضويا، قد يؤدى إلى الاهتمام بالجانب التاريخى بصورة أوضح من غيرها.

إن نظريتى فى التفسير الخلاق (Creative Interpretation) تساعد على توضيح أن هناك أعمالا أدبية قديمة مات أصحابها، لكنها ما زالت حية فى ذمة تاريخ الفن، وأننا نحس بأننا أقل حرية فىَ تناول هذه الأعمال بمثل الحرية التى نجدها فى تناول أعمال المعاصرين، حيث ندرك – عموما – الإطار الاجتماعى والسياق الفكرى اللذين أبدعت فيهما تلك الأعمال المعاصرة. لهذه الاعتبارات وغيرها نلاحظ أن عددا من القراء والنقاد يعاملون هذه المؤلفات القديمة على أساس أنها أعمال فنية فقط، فى الوقت الذى يتطرق فيه إلى الأعمال المعاصرة على أساس أنها جزء من ألوان التعبير اليومى؛ من هنا نجد لدينا نوعين من الأدب.. أو أننا ننظر إلى الأدب من خلال مستويين أو أمرين مختلفين:

أحدهما معاصر: وهو ما نجد أنفسنا مقيدى الحرية فى تحليله وتفسيره ونقده.

آخر قديم: وهو ما نجد قدرا من الحرية فى تحليله ونقده، وهو بالتالى يواجهنا بكثير من الصعوبات، إذا لم نعتمد على تحمل مسئوليات حرية تفسيره.

وهنا تظهر مدى الفائدة التى نُحققها من الأعمال النقدية القائمة على منهج التفسير الخلاق – الذى ندعو له، حيث نجد كثيرا من الخبرات بصورة لم تكن متوفرة فى النصوص ذاتها. وقد نجد من يعارض هذا الرأى، لكن القارىء فى الواقع يواجه تحديات فى فهم النص، فى الوقت الذى يمكن أن يفصل فيه العمل النقدى.. كما أشرنا من قبل.

إن التفسير الخلاق – كما أوضحته – لا يعكس وجهة نظر موضوعية (Subjective) واحدة، إذ يحتمل النص عدة وجهات نظر، وقد يكون بعضها أهمل من قبل. ورغم عدم وجود حدود معينة لعملية تحليل النص – إلا الاعتماد على ما تأسس من تقاليد – فإنه يمكن الوصول إلى ما يمكن تسميته بالاحتمال الغالب (Reasoned Dismissal)، الذى يعتمد على التحليل والتعليل.

وبما أن العلاقة بين النص الأدبى والنقد التفسيرى ليست علاقة علة بمعلول، أو بمعنى آخر إنها علاقة لا تقوم على الحتمية، وإنما تقوم على الاحتمال، من هنا فالأحكام ليست نهائية، وما يزال الجدل والحوار حول الأعمال الأدبية يلعب دوراً من وقت

لآخر. إن هناك فرقا بين الأحكام التى تتضمنها الأعمال النقدية التحليلية، والأحكام التى تكون مجرد انطباعات شخصية، ومع هذا الفارق بين النوعين من النقد فإن النقد التفسيرى يعتمد أساسا على معايشة النص، لدرجة الألفة والتمحيص الدقيق اللذين لا نصل إلى تفسير للرواية بدونهما. وعلى كل حال فهناك علاقة – أو ربما أكثر من علاقة – بين الناقد والعمل الفنى، وعلى هذا فالناقد قد يشعر بفائدة عظيمة ويمثل شيئا ضروريا لا غنى عنه. ورغم أن الخلاف الحاد بين النقاد يكون نادرا، فإنه من المحتمل حدوثه، وهو فى هذه الحالة يكون خلافا بين مجموعات من النقاد ينتمون إلى وجهات نظر مختلفة.

ونحن هنا لا نحترم وجهة النظر النقدية لمجرد أنها وجهة نظر قائمة على حرية الاختيار، وإنما نحترم العمل بمدى ارتباطه بالنص الأدبى، إلا أن هذا الإرتباط لا يمنع الآخرين من الانتفاع بسلامة هذا التحليل أو عدم الانتفاع به، حيث يمكن فى هذه الحالة أن نفرق بين النص الأدبى وبين ما قام حوله من تراث نقدى. ونظريتى النقدية تسمح بهذه التفرقة، فحين نتحدث عن العمل فنحن نتحدث إذاً عن شيء مختلف عن النص الأدبى، على أساس أن النقاد أنفسهم يتحدثون عن نص واحد بطرق مختلفة، فالنقد بالضرورة يعكس وجهة نظر معينة تقوم على مبدأ اختيار نقاط أو مبادئ محددة تقوم على بعض الأولويات، التى جاءت عن طريق النقد نفسه، بمعنى أنه هو الذى حددها وخلقها.

بناء على هذا كيف يمكن القول بأننا نتعلم من نص معين؟ إن الإجابة على هذا توضح أن تفسيرنا للنص الأدبى إنما يقوم على الخبرة والمعرفة وفهم السياق والرغبة فى التحليل الذى يعتمد على واقع نعيشه؛ من هنا قد يكون تفسيرنا للنص فيه تعديل لمعتقداتنا أو تغيير لأفكارنا. بناء على مجرد هذا الاحتمال نكون قد تعلمنا شيئا من ذلك النص، رغم أننا نحن الذين استخرجنا هذه الدلالات الجديدة بأنفسنا، وأن الكاتب هو الذى وضع المادة الخام لهذه الدلالات المستنبطة أو الأفكار المستخرجة. ويمكن فهم طريقتى فى نقد الرواية عندما أختار بعض العناصر من النص لكى أفسره بها، لذلك يمكن أن نعد النص بهذه الطريقة، كما لو كان موضحا للعوامل المختلفة التى تعوق القدرة الإنسانية.

وقد كُنت على حذر من عدم توضيح التشابه بين نظريتى فى تفسير الروايات، ومفهوم التفسير الذى يمكن تطبيقه فى أشكال الفن الأخرى – مع استثناء لتماثل ظاهرى فى الأداء الموسيقى. غير أن هناك ملاحظة أبداها عازف البيانو ألفرد برندل تستحق الذكر لأنها يمكن أن تطبق أيضا فى التفسير الأدبى، فقد صرح بأنه يعتبر دوره كممثل يجب أن يحتوى على ثلاثة جوانب، فهو: مثل كاتب المتحف فى حاجة إلى أن يرسخ وجود النص ويثبت الاعتراف به، ومثل المحامى الذى يجب عليه أن يبذل قصارى جهده من أجل توضيح القيم الأخلاقية دفاعا عن موكله، ومثل القابلة عليه أن يساعد المولود الجديد رغم أنه فعل مثل ذلك مرات عدة.. هذه الأمور الثلاثة أيضا يجب أن تتوفر فى الناقد.

* * *

فهم الرواية :

إن تحليل الأدب يقوم على توضيح قيمة النص والهدف منه، وهذه القيمة تمكن القارىء من البحث عن تماسك من نوع ما فى النص المراد تفسيره، يوضح أهميته ويظهر قيمته. وقد أكدت على ضرورة توضيح الهدف من النص أو الاحتمالات الممكنة فيه، لأن التأكيد على الهدف من النص يتضمن أيضا بيان الاستخدامات اللغوية فى الوقت نفسه، وعلى هذا يمكن القول بأن المعانى التى يُخرج بها من النص توضح معناه الفعلى أو المحتمل، وعلى هذا يكون الدور الهام للناقد هو أن يحدد تلك الأهداف المحتملة للنص، وطبيعة الأمور التى يدل عليها فى ضوء نظرية الاحتمال، وإذا كانت عملية الاحتمال هذه تقوم على تفسير النص بشكل ما، فيمكننا القول بأن قيمة النص تتجلى فى الوظيفة التى نحددها لنقدنا له. إن الأسى على عدم فهم القارئ لقيمة النص، ترجع إلى عدم القدرة على معرفته وكشف أسراره بطريقة تسمح للمرء بأن يخلق جوا من التوافق فى النص. وأقل أسفا من ذلك أن القارىء حين لا يفهم النص فإن ذلك يعود إلى فشله فى معرفة كيفية التعامل معه، وأرى أن تصنيف نص ما، على أساس أنه عمل أدبى يتطلب قدرا من الحرية فى تفسيره، ذلك أن فهم القارىء للنص – بتفسيرات متنوعة – عادة ما يكون غير كامل منطقيا، لأن النص لا يقبل أكثر من وجهة نظر إلا بشروط وجود خلفية مناسبة.

إن الطريقة التى توضح وجهة النظر تجاه نص ما، هى التى تكشف عن مدى الفهم له، وإذا أراد ناقد أن يوضح طريقة تناوله للروايات - كما أوضحت - فإن هذه الطريقة فى التناول تتضمن طريقة استخدامه للمنهج، إذ ليس كل تفسير يتضمن منهجا، كما أنه ليست كل معانى الفهم تشير إلى نوع التفسير الذى ذكرته، ومن المهم أن ندرك مدى تنوع القيم الجمالية فى علاقتها بالعمل الأدبى المعطى، والتى تعد مفاتيح أساسية لفهم النص. إن الموضوع المفهوم يحدد - بصفة عامة - المعانى الممكنة لفهمه، بمعنى أن تفسير شيء فى النص يمكن أن يرمز له بحرف (X)، يعتمد على فهم (X) هذه فى حد ذاتها. وهذا النسق من التناظر يمنحنا قدرا من الأمان فى التحليل. وسوف أبدأ فى شرح بعض الأمور الخاصة بالرواية.

إن فهم الشخصية الروائية لا يعنى بالضرورة الحكم على تصرفاتها المترتبة على أفعال تؤدى إلى أهداف محددة، ولكن ملاحظة أهداف تلك الأفعال أو الغرض منها، وربما النظر إلى خلفياتها يوضح مدى ملاءمتها لسياق النص. ولكى نفهم أى شخص (فى الرواية) لابد أن نعرف كيف يستجيب الإنسان العادى أو يتفاعل مع ظروف مشابهة، فيجب أن نعرف طريقته فى المبادرة مع الأحداث وكيفية الإستجابة لها؛ أى أن نعرف **ما هو فعل الشخصية.. وما رد فعلها إزاء الأحداث،** حتى لا تكون هناك مفاجآت لما هو غير متوقع منها فى أمثال هذه المواقف. ورغم أن فهم الشخصية يتضمن التعاطف معها، لكن هذا التعاطف لا يجعلنا نقع فى حبها. كما لا يتضمن فهم الشخصية معرفة مدى قدرتها على التحكم فى رد الفعل، وهو ما يفرق بين الناس إزاء الأحداث.

كذلك فإن فهم الشخصية من ناحية أخرى يعتمد بالضرورة على: معرفة هويتها القومية التى تنبيء عن وعيها الخاص المنعكس على الشخصيات الأخرى، كما يعتمد الفهم للشخصية على معرفة تناسق الحدث فى اتجاه مخطط وموجه نحو نهاية محددة.

إن فهم رواية يعنى أنها عمل له هدف، أنتجته عبقرية إنسانية، وهذا يؤدى إلى ضرورة الوعى بالمفاهيم (Conscepts) التى نتحدث عنها من خلال هذا العمل. بالإضافة إلى ذلك فإن الروائى يستخدم لغة تفتح مجالات التحليل النقدى الذى يقودنا إلى فهم الرواية.

وهذا ليس شيئا سهلا، لأن بعض الروائيين يجعلون مغزى الرواية معقدا، ويقدمون النص بلغة تعتمد على الإيهام والغموض، أكثر مما تميل إلى البساطة والسهولة، وهذا ما يجعل تلك الأعمال تتحمل إعادة النظر فيها من وقت لآخر تحت أضواء جديدة.

إن فهم الرواية لا يعنى فهم الشخصية فحسب، بل يمتد أيضا لفهم الحوار الذى يتوقف بدوره أيضا على فهم اللغة، فاللغة مسألة حيوية لفهم الرواية، لأن ما قاله الكاتب مطابق دائما لما أراد أن يقول، وعلى هذا فإن الإصغاء الجيد للغة الحوار، بالإضافة إلى مراقبة أفعال الشخصية، يمكننا من الفهم الصحيح لأهداف الرواية، وبالتالى لمعناها وفلسفتها.

حقيقة أخرى تتصل بفهم الرواية هى أن العمل الأدبى - كما ذكرت - يكسب معانى متعددة ومتجددة كلما تعرض له أكثر من ناقد، أو كلما مر عليه الزمن. يظهر هذا بشكل واضح عندما نسأل أحد الكتاب المعاصرين عن رأيه فى تفسير أحد أعماله، فسوف نجده مثلا يوافق أو يخالف.. وفى هذه الحالة سيكون رأيه رأيا نقديا، ولن يكون رأيه رأى الأديب الذى يصر على أن عمله الفنى يحمل معنى واحدا، ويكون هذا مخالفا لحقيقة أن عمله يختلف معناه من قارىء إلى آخر.

وخلاصة الأمر: إنه لا يمكن وضع قواعد نهائية، وبالتالى فليس هناك اكتشاف أخير فى تفسير الأدب، ولكى ننصف عملا ما، فلابد من شىء من الحرية فى تفسيره. وهناك عدة تفصيلات يمكن بها التعرف على العمل الفنى وتفسيره مثل: مذهب الكاتب وآرائه، ونوع التكنيك الذى يستخدمه، والأسلوب الذى يتبعه، والتقاليد الأدبية السائدة عنده، والحالة الناجمة عن التفاعل بين مختلف الظروف المحيطة به... إلى غير ذلك.

إن مجرد وصفنا لنص بأنه عمل روائى، يستدعى كل ماسبق الحديث عنه، أو أنه يحمل جميع هذه المظاهر، لذلك لم أركز على عملية مناقشة هذه الأمور كلها، فمن الضرورى تذكر أن مضمون العمل الفنى غير ثابت أو مستقر على حالة واحدة، وبالتالى فإن جميع الأفكار والآراء التى يحتويها النص عرضة لهذا التغيير المستمر فى التفسير، وعلى هذا يصبح من الصعوبة بمكان أن تدعى نظرية ما أنها كفيلة بحل هذه المشكلات الجمالية على طول الوقت، وإنْ نجحتْ فى ذلك لبعض الوقت. كما أنه ليس فى مقدرة هذه النظرية أن تحل هذه المشكلات الجمالية فى أى وقت، لأنها مشكلات تعكس مستويات مختلفة ناجمة عن تغيرات مستمرة للفكر النقدى والفنى.

وبناء على هذا فإن نظريتى فى التحليل والتفسير الخلاّق لا تقوم على حل جميع المعضلات التى أوضحتها، وإنما تلقى عليها الضوء، لأنها معضلات تجسد مبادىء مختلفة لنصوص ونظريات متعددة. وهذا ما يجعل نظريتى تصلح لتفسير بعض أعمال دون غيرها، وتحديد ما هو فن وما هو غير ذلك. فقد أوضحتُ من خلال حديثى - عن التفسير الخلاق - فكرتى عن عملية تحليل النص وتفسيره فى خطوطها العريضة دون القول بأن هذه هى الطريقة الوحيدة فى التفسير. وهنا أقرر مرة ثانية أن كثيرا من النصوص الأدبية يمكن أن تُحلل بطرق مختلفة ومستويات متنوعة من التفسير، مثيرة بذلك عدة تساؤلات وأهداف مختلفة أيضا. إننى أعتقد عمليا أن مشروعية تحليل الرواية تقوم على أساس رصد الأحداث والوسائل التى يجب ملاحظتها من الناحية البلاغية، لأنه ليست هناك حواجز تفصل بين الرواية والانعكاسات الفلسفية التى تدور حولها.

وهذه الإقتراحات تعنى أن دراسة نوع محدد من الأدب سوف يُثمر فى معرفة الفلسفة العامة له.[1]

* * *

(١) نشرت هذه المقالة المترجمة فى مجلة «الثقافة» - القاهرة - مايو ١٩٨٣ .

التاريخ والأسطورة فى الرواية

أنتونى برجس

تقديم: تمثل هذه المقالة للناقد الإنجليزى «أنتونى برجس» (Anthony Burgess) أحد فصول كتابه الهام «الرواية اليوم» (The Novel Now)، الذى ظهر فى لندن سنة ١٩٧١ .. والمقالة لاتوضّح الفرق بين موضوعات التاريخ وموضوعات الأسطورة، بشكل يُوحى بأنه أراد فقط أن يتحدث عن توظيف الموضوعات القديمة فى الرواية التاريخية؛ وعلى هذا فإن الناقد يحاول بصفة عامة أن يوضح الملامح العامة للرواية التاريخية؛ وعلى هذا فإن الناقد يحاول بصفة عامة أن يوضح الملامح العامة التاريخية فى إنجلترا وفرنسا وأمريكا وروسيا.. كما يذكر أن بعض الكاتبات يتفوقن فى مجال الرواية التاريخية.

وفى رأيى أن المرأة تستطيع أن تتفوق فى مجالى الرواية التاريخية والبوليسية. وأظن أن شهرة الروائية البوليسية أجاثا كريستى غنية عن التعريف، فقد تُرجمت معظم رواياتها إلى لغات كثيرة وقدمت فى السينما أكثر من مرة. ولعل السبب فى ذلك يمكن أن يُرد إلى أن «المادة الخام» بالنسبة لرواية تاريخية أو بوليسية شىء جاهز ومعد من قبل، وإذا احتاج إلى إعداد فهو أمر يَسيرٌ.. ويبقى على المرأة – وما تمتع به حساسية ورهافة – أن تقدم مادة منظمة بأسلوب غير منظم، يقوم على التشويق والغموض والمفاجأة.

ويشير الناقد من خلال هذه المقالة أيضا إلى أن كل روائى – بالضرورة – يحاول أن يتمثل مرحلة تاريخية معينة فيما يكتب.. وأن هناك بعض كتاب الرواية التاريخية يقدمون التاريخ كما هو، دون أية إضافة، والبعض الآخر يحملون الماضى وجهة نظر معاصرة، وغير ذلك من الأمور المختلفة التى بها يقدِّم بها الروائى مادته التاريخية كما تخيلها. كما يوضح الناقد رأيا جريئا بالنسبة لكتابة الرواية التاريخية – وإنْ كان هذا ينسحبُ أيضا على الرواية البوليسية – وهو أنها قد تكون وسيلة سهلة لكسب العيش عند أديب متواضع القدرات.

كما يزعمُ المؤلف أن كتابة رواية تاريخية أمر من الصعوبة بمكان، بدرجة يمكن معها أن تكون كتابة الرواية المعاصرة أسهل بكثير من الرواية التاريخية. وهذا أمر فيما أرى لا ينصف أيا من النوعين القصصيين: التاريخى والاجتماعى، حتى يصبح عملا أدبيا خالدا، فالعمل الجيد بطريقة تناوله.. وليس بالموضوع الذى يشكل مادته.

ومن الآراء الذكية التى يشير إليها أنتونى برجس فى هذه المقالة أيضا هو أن الرواية التاريخية الروسية أفضل من حيث المادة والكيف من الروايات الإنجليزية التاريخية، وهو يرد ذلك إلى أن تاريخ روسيا نفسه أكثر زخما بالأحداث عن تاريخ إنجلترا، مما يجعل تاريخ روسيا أقدر على إلهام فن روائى تاريخى عظيم.

وهذه أيضا وجهة نظر لها ما يبررهاَ عند الناقد.. وإن كنا نرى أن الأمر فى الرواية التاريخية ليس مرتهنا بطبيعة التاريخ، بقدر ما هو معتمد على عبقرية الكاتب، فكل عمل أدبى لكى يكون خالدا، لابد أن تكون وراءه قدرة فنية أصيلة.

* * *

التاريخ والأسطورة فى الرواية

واحد من الميادين التى تتفوق فيها المرأة الروائية هو الرواية التاريخية (The Historical Novel). وقد يشك المرء فيما إذا كانت الكاتبات يتفوقن فيها أفضل من الرجال، رغم أن أكثر الروايات التاريخية شعبية فى العصر الحديث قد كتبتها نساء مثل «ذهب مع الريح» التى ألفتها «مارجريت ميشيل» و «أمير إلى الأبد» التى كتبتها «كاثلين ونسر». وربما يكون من غير العدل أن تُذكر هاتان الروايتان فى سياق واحد، حيث أن الأولى تذكرنا بالحرب الأهلية الضارية فى أمريكا، بينما الثانية تقدم صورة ساخرة للحياة المضطربة فى إنجلترا أثناء استرجاع الملكية. ولكن بعيدا عن المميزات (سواء أكانت مطلقة أو مقارنة)، فإن الروائيات التاريخيات قد أظهرن شجاعة أو اندفاعا فى كشف ماضٍ، كان الرجال فقط يستطيعون أن ينظروا إليه نظرة تعاطف أو غضب. إن هذه الجرأة النسائية فى تصوير التاريخ – ربما تنبع من إيمانهن الراسخ بأن الحياة لا تتغير كثيرا، وأن الخوض فى عمق التاريخ هو من أجل إيجاد بديل

للحاضر فقط. وعلى أى حال فإن وظيفة المرأة وحالتها قد مرتا بتغيرات طفيفة عبر القرون: فالرجال يحلمون أحلاما جديدة، ويلعبون بطرق جديدة، ويتكلمون أيضا حوارا جديدا، ولكن النساء تظل دائما عشيقات وزوجات وأمهات. ومن أجل التحقق من هذا علينا أن نقابل بين زوجة «تشوسر» ومربية «جولييت» فى مسرحية شكسبير، والسيدة «جاب» فى قصة «صمويل باتلر» لنعرف أنه طرأ تغيير طفيف على قاموسها وأسلوبها خلال خمسة قرون، إن المرأة قادرة على التغير، غير أن الرجل هو الذى يغيرها.

وقد دفع الاعتقاد – بأن التاريخ ليس سوى ثوب هُلامى (Fancy Dress) – بعض الروائيات لأن يكتبن أكثر الروايات التاريخية خصوبة فى الخيال – مثل السلسلة اللامتناهية لروايات جورجيان «لجورجيت هاير» أو قبل ذلك قصص البارونة «أوركزى» عن «الزهرة القرمزية» – لأن الحاسة الطبيعية من الجائز إذا أضيفت إلى عقل دارس متخصص، يمكن أن تنتج عملا مميزا مثل قصة هيلين واديل (Peter Abelard) أو قصة براهير التى تصور الحياة فى بريطانيا القديمة.

وأما بالنسبة للرواية التاريخية الجادة، فإننا نعتقد أن مشاكل المرأة ليست مختلفة عن مشاكل الرجل، فكلاهما يواجه نفس السلسلة من الصراعات، ويوازن الحقيقة بالخيال والدراسة بالمتعة.

ولكن.. لم يشغل الروائى نفسه بالماضى فى حين أن هناك الكثير من القضايا فى الحاضر، يجب أن يشغل نفسه بها؟ هناك إجابة واحدة بدون مراوغة: إن الحاضر ليس إلا خيطا رفيعا فقط يربط بين الماضى والمستقبل، وبما أن المستقبل لم يأت بعد إلى حيِّز الوجود، لذلك لا نملك إلا الماضى لنكتب عنه. ومن الطبيعى إلى حد ما أن كل روائى – فى الحقيقة – روائى تاريخى.

ولكن إذا أخذنا مصطلح (تاريخى) بمعناه المدرسى – والذى يشير إلى ماضٍ ذهب من زمان طويل، إنه الماضى الذى يجب على الكاتب وبنفس القدر على القارىء أن يتعلماه ليستفيدا منه – فإننا بعدئذٍ نستطيع إيجاد إجابة مناسبة وأكثر فائدة. إن الروائى التاريخى هو فى الحقيقة مؤرخ ليست لديه حساسية مؤقتة لتذوق التاريخ، وإنما هو روائى اكتسب موهبة الخيال القصصى للتاريخ بصفة عامة.

إن معظم الروائيين الذين يهتمون بالعصر الذى يعيشون بأنفسهم فيه، قد أخضعوا خيالهم القصصى لفترات طويلة مضت، فقد كتب «آرثر كوستلر» رواية (الجلادون) (The Gladiators)، التى تصور ثورة العبيد فى روما القديمة. وكتبت إفلين ووف رواية «هلينا» (Helena) التى تصور اكتشاف الصليب الحقيقى بواسطة أم الامبراطور قسطنطين.

وكتب وليم جولدنج رواية «القمة» (The Spire)، التى تصور إنجلترا فى العصور الوسطى، كما عاد بروايته «الورثة» (The Inheritors) إلى فترات ما قبل التاريخ. وعلى هذا فإن الدافع عند الروائيين كان تنوير الماضى وكشفه، أكثر من توضيح بعض المبادىء السياسية أو الدينية أو الأخلاقية باستخدام تكنيك الاغتراب (Alienation)، وتقديم نظرة جديدة عن طريق موقف قديم (قد يكون غريبا). ولكن الماضى والمستقبل أو الأسطورة تؤثر كلها على نفس المستوى: فروما فى رواية كوستلر، والمزارع التى تديرها الحيوانات فى حكايات «أورول» الخرافية، ليست سوى رؤية لإنجلترا سنة ١٩٤٨ ، وهذا ليس هو الطريق الحقيقى للروائى التاريخى.

ويحضر فى الذهن على الفور الكاتب «روبرت جريفز» كمثال حقيقى للكاتب الذى يستعيد الماضى من أجل الماضى فقط، وليس من أجل تقديم موعظة للجيل المعاصر. ولأنه كان فى الأصل شاعرا، ثم تحول إلى الرواية التاريخية كوسيلة لكسب العيش، لذلك نحس فى بعض رواياته مذاق الصنعة، إن أسلوبه فى تقديم حكاية رومانية من الماضى هو أن يأتى بسرد بسيط عن طريق شاهد عيان خيالى للأحداث التاريخية الموصوفة. وكما فى رواية «كلوديوس» نجد أن هذا الشاهد هو الراوى الرئيسى، وليس هناك محاولة لإشراك السحر أو لجعل الماضى البعيد ملونا بالماضى الذى اختاره. وقد تكون «الملك والمسيح» و «زوجة للسيِّد ميلتون» هما أكثر روايات جريفز التاريخية إعجازا، حيث إن الأولى محاولة جريئة لإعادة قص بعض حكايات الإنجيل من وجهة نظر بعض معاصرى السيد المسيح، مؤكدة حق المسيح الدنيوى فى تاج اليهود ممارسا للمعجزات، ومحاولا – دون جدوى – أن يفجر ما فوق الطبيعة.

إن رواية «زوجة ميلتون» قد كُتبتْ من أجل تصوير دور هذا الثائر الكبير بطلا للحرية فى بريطانيا، أكثر منه طاغية عائليا، يبدو فى عينى زوجته الأولى مثيرا للضحك.

إن هذه الصعوبة التى تصادف من يكتب عن ماض إنجلترا سواء: ليرسم صورة للماضى البعيد لها أو يقدم مغامرة كما تفعل أفلام هوليود، فإنه يستخدم لغة معاصرة.. وهذه الصعوبة هى ما فعله جريفز باقتدار. إن مارى بادل الزوجة تحكى الرواية كما لو كانت نموذجا لأنثى لازمانية (Timeless Feminine) تبدو مقبولة لعصرنا أكثر من أيامها، على الرغم من أن هذه الرواية مكتوبة بطريقة القرن السابع عشرة،وهى طريقة الخطابات والمذكرات. وإن كانت رواية «دافيدكوت» «الزميل يعقوب» التى تعد من أحسن روايات هذه الفترة – تتخذ طريقا آخر، إذ تصور الحرب الأهلية فى العصور الوسطى من خلال مرآة القرن العشرين، لكن النتيجة مقنعة للغاية، حيث نجد فى الرواية رائحة عصر جمهورية كرومويل.

وهناك روائى آخر من الذين صوروا الماضى بشكل منتظم، هو «ألفريد دوجان» الذى حصر اهتمامه فى عصور الظلام وروما القديمة، فقد جذبته هذه الفترة الانتقالية رغم أنه ليس لها وثائق كثيرة. ومن أحسن رواياته التاريخية: ضمير الملك – النمور والزنابق – صحبة الثلاثة – تأسيس الآباء – مكر اليمامة – هوى اللورد جيوفرى، وعلى يديه المشهود لهما بالبراعة تحولت الرواية التاريخية إلى عمل روتينى لكسب العيش، ويشعر المرء غالبا أن رودجان لم يكن مسوقا بنوع من الضرورة لكى يعيد إحياء الماضى، وإنما كان مجرد قاص تغمره السعادة بما لديه من معلومات تاريخية، كافية لإنتاج كتاب كل عام. ولكن منذ وفاته – التى لم تأت فى موعدها – افتقدنا ذلك القلم المشغول بالكتابة، وربما كان هو الروائى التاريخى الوحيد المحترف الذى شهده الأدب الحديث، باستثناء الروائية التاريخية الفرنسية.. «زوى أولدينبرج»، فعملها معروف بدرجة كافية فى إنجلترا وأمريكا، حيث ترجمت بعض رواياتها إلى الإنجليزية. وقد اهتمت هذه الكاتبة بتصوير حركة الإقطاع الكنسى فى فرنسا أثناء العصور الوسطى، فروايتها.. «مصير النار»؛ تسجيل متحرك وأحيانا مُدهش لمطاردة هذه العصابات المتزمتة، التى كانت تشكل قطاعا من المجتمع، يرى العالم كما لو كان صراعا دائما بين الله والشيطان (Devil) ، وليس كبشر طيبين قد تكون فيهم نوازع شر، لقد كان هذا العالم متهما بعبادة الشيطان تحت سلطان هؤلاء الأرثوذكس المتشددين.

وهناك كاتب آخر هو «بيترجرين» – الذى عرف من قبل كمترجم – كتب روايتين تاريخيتين جيدتين هما «سيف السعادة» التى تقدم تصويرا حيا لحياة «سولا» (Sulla)،

ورواية «ضحك أفروديت»، وهى رواية نابضة بالحياة مثل بطلتها شاعرة ليسبوسى «سافو». ومن الجدير بالذكر أن انجذاب الروائيين الدائم إلى روما القديمة أو اليونان سوف يُفضى إلى ما هو أبعد من التاريخ المسجل.

«مارى رينو» روائية تكتب عن الحياة المعاصرة، لكنها فى رواية «آخر النبيذ» عادت إلى تصوير حياة القرن الخامس فى أثينا وشخصيته «سقراط». وما قدمته فى رواية «الملك يجب أن يموت»، و «ثور من البحر» يعد صورة أكثر حداثة للبطل الأسطورى (Mythical Hero) «ثيزوس» – ويبدو أن هدف هاتين الروايتين هو إيجاد الحجج المقنعة لدراسة الأنثروبولوجى فى أسطورة المينوتوروذبح ثيزيوس له، تماما مثل ما فعل «هنرى تريس» فى محاولته الرائعة «جاسون» التى تستعيد رواية حكايات الأشباح فى مغامرات الأرجوناتس (Argonats).

أما بالنسبة للروايات التاريخية الأمريكية فليس من العدل أن نفكر فيها فقط، من حيث أنها تسجل أحسن المبيعات ضخامة عن روايات تحلم بأوربا العظيمة الفخمة أو تحتفل ببؤس الحرب الأهلية وأمجادها. وهناك شاب أكاديمى أمريكى هو «جون بارت» الذى كتب رواية تقع فى ثمانى مائة صفحة وسماها «بائع دخان» (The Sot-Weed Factor) (وهذا هو الاسم الأمريكى القديم لتاجر الدخان). وهذه الرواية قد خلقت شيئا أصيلا فى مجال الرواية التاريخية. وكما يذكر الناقد الأمريكى «ليسلى أ. فيدلر» أن بارت حتى فى رواياته التى تعالج التاريخ المعاصر، يُعطينا الخيال ذا التأثير الغريب، لأنه يصوره معتمدا على الوثائق التى اختارها بدقة وترجمها بحرية، إنه لم يجد فى التاريخ مجرد الحقيقة أو الحرية كلها فى الواقع.. لكنه وجد فيه العبثية أو اللامعقولية (Absurdity)، وهذا أمر يتطلب قدرا من الشجاعة، لتكون جامعيا وتسخر من الدراسة الجامعية.

إن كتاب بارت يحكى مغامرات شاب قبيح يدعى «ابنزركوك»، أتى إلى أمريكا فى السنوات الأخيرة من القرن السابع عشر كشاعر رسمى لحاكم مارى لاند، وقد ارتبط شعره فقط بالموضوعات المألوفة لتاريخ المستعمرات السياسى المبكر، وهى: السياسة – الدين – الجنس – الحرب مع المواطنين الأصليين. إن كثيرا مما يقدمه عبارة عن تقليد (Parody) للمحتوى المعتاد للقصص التاريخية الشعبية: كأن يكتشف شقيق وشقيقته كل

منهما الآخر فى لحظة الاغتصاب، أو أن يكتشف رجل هندى وآخر أبيض أن لهما أبا واحدا. إن المصادر الإنجليزية للقرن السابع عشر منتشرة لحسن الحظ على قدر كبير من العلمية (Pseudo) وغير المسجلة تاريخيا من خلال جنون الحبكة الروائية، ولنا أن نتخيل إذا ما تكلمنا عن أحد لنرى ماذا يعنى بناء وطن جديد؟ وإنه من العجب أن يتم هذا عن طريق تكتيك عاصف ومن خلال التركيز المتعمد على نطاق صغير جدا من أمريكا هو طريق روشستر فى مارى لاند.

أما عن الرواية التاريخية فى بريطانيا فربما كان الطابع المتحقق فيها مثل روايات – بارت مع ملاحظة أن هذا النوع – فى إنجلترا – أكثر قِدماً بدرجة قد لا يثير فيها تعجبهم، فقد كان هناك حين من الدهر بدا فيه أن الروايات العظيمة أو القصص التاريخية الناجحة يمكن أن تكتب عن الإمبراطورية البريطانية، ولكن موهبة بارت كانت فى الشعر والقصة القصيرة، لذا فقد ضاعت الفرصة ليكتب رواية تاريخية.

وعندما يُعيد الإنسان قراءة رواية «تولستوى» العظيمة «الحرب والسلام» فإنه لا يكون سعيدا بما فعله الروائيون مع المراحل الكلاسيكية البعيدة، وعندما ظهرت رواية «بوريس باسترناك» «دكتور زيفاجو»، ورغم غضب الاتحاد السوفيتى. فقد ساد العجب حول ما إذا كان فشل بريطانيا الحديثة فى إيجاد فكرة قصصية عظيمة، قد يرجع إلى تاريخ إنجلترا نفسه وليس إلى الأعمال الخيالية التى سجلت هذا التاريخ، فبريطانيا لم يغزها نابليون ولم تكن لديها ثورة عارمة مثل ثورة سنة ١٩١٧ فى روسيا. وربما نجد فيما سبق ذكره تعليلا تاريخيا للفن الذى أنجزته. إن رواية دكتور زيفاجو تعكس فنا عظيما، فهى تصور فشل ثورة ١٩١٧ فى روسيا، ولكن ليس بالأسلوب البسيط الذى يزعم السوفييت فهمه، وهو أن تصور الأمور على أنها أبيض وأسود فى الكتاب. إن زيفاجو البطل يعرف أن هذا الفشل للثورة أكثر نبلا من الرفض القاطع لمحاولة إعادة بناء مجتمع إنساني، ومن هذه الزاوية فإن الكتاب مع السوفييت وضد الغرب. إن تفاؤل باسترناك أعمق وأكثر إنسانية من الكتابات الرسمية، حيث أنها تقوم على معرفة واضحة لما يستطيع الفرد عمله فى مواجهة المواقف الغريبة والمستحيلة، حيث إن الأمل ينبع من داخل الفشل. ولكن هذا تمجيد للفرد وخلق نموذج خاص لبطل القرن العشرين الذى ضاق ومازال يضيق بالمتزمتين. إن التطلع نحو المستقبل عند دكتور زيفاجو ليس عنصرا منفصلا، ولكنه يتحرك فى الرواية من خلال شخصية شاعر، يمثل الفردية الواضحة –

ويغني ملحمة كفاح. إن زيفاجو طبيب وعضو مفيد في المجتمع رغم كونه غير معروف، وهو أيضا شاعر، ومن أجل - أنه يعارض المجتمع - يطالب هذا المجتمع بأن من حقه أن ينظر إليه، ويستمع له، ويكون دائما فى الحسبان.

وهذه الفكرة - التي تقوم عليها الرواية - مناهضة للشمولية وضد الجماعية (Anti-Collectivist)، وهذا مبرر كاف للمضايقة والرفض في روسيا، وبسبب معتقداتها الصارمة فقد أنكرت روسيا على نفسها المجد الذى تضفيه أعظم رواية تاريخية فى هذا العصر.

وربما ينبغى أن تدور الروايات التاريخية الهامة دائما عن أفراد مشهورين، وليس عن مجرد تسجيل الحس أو الرائحة أو الوثائق أو الفلسفة الخاصة بعصر مضى. إن رواية إيريس ماردوك عن إيرلندا فى عيد استقلالها - «الأحمر والأخضر» تفتقد البطل العملاق (Mammoth Hero)، وهذا ما لا نجده فى روايات جريفز، أو فى الروايات الروسية العظيمة. وبمعنى آخر **فإن الرواية التاريخية تتشكل فى أحسن حالاتها عندما تصور سيرة حياة متخيلة.. بعيدة عن الأصل المستمدة منه.**

وإن كان هذا لا ينفى أن هناك طريقة أسهل وأكثر شعبية عند بعض الكتاب العظام من الرجال والنساء.. وهذه الطريقة السهلة - فى كتابة الرواية التاريخية - تقوم على **تقديم سيرة الفرد بطريقة عادية مستعينة بالوثائق والخطابات، لكى تترك المادة تتكلم عن نفسها وبكلماتها هى.**

وحين يريد الكاتب أن يكون روائيا جريئا، فإن عليه أن يحاول إعادة خلق سيرة السيد المسيح وبوذا أو وليم شكسبير فى ذروة مجدهم المقنع فنيا بما يصورهم عليه. وسوف تكتشف إذا ما قدمت شكسبير فى رواية أن هذا الشاعر العظيم قد نزل إلى مكانة الرجل العادى، وقد أطلقت على روايتى عن شكسبير «لا شيء مثل الشمس»، لكى أؤكد استحالة توصيل الحقائق المعروفة فى سيرة الإنسان المؤلف عنه، كما هى معروفة بنفس الكيفية. **إن الروايات التاريخية (أو السير التاريخية) العظيمة قليلة جدا إذا ماقيست بحجم تخيل الأحداث التاريخية العظيمة**[1]. إنه من الأسلم أن

(١) المؤلف يقصد أن كتابة الرواية التاريخية أصعب من كتابة الرواية العادية.. التى تدور فى زمن معاصر.

تتخيل الأحداث التاريخية البسيطة مقترنة برجالها العاديين البسطاء، أو أن نفكر فى بعث الحقيقة الكامنة خلف الأسطورة.. فهذا أفضل من أن نتوقف عند الرجال الذين يعطون للتاريخ معناه.

وحتى تولستوى فإنه صوَّر نابليون فى روايته - الحرب والسلام - رجلا صغيرا تحطمه وتبتلعه البطلة الحقيقية، وهى روسيا. كما أنه لكى تجعل من شاعر عظيم بطلا لرواية، فيجب أن تكون أنت نفسك شاعرا كبيرا، وهذا هو ما يجعلنا نقرر أن دكتور زيفاجو نوع من الروايات يندر أن يأتى مثيل له. **وإننا نعترف فى النهاية بأن هناك روايات تاريخية عظيمة ينبغى أن تُكتب.. ولكن الصعوبة تنحصر فى إيجاد من يكتبها.!!**[1].

* * *

(١) نشرت هذه المقالة المترجمة فى مجلة «الثقافة» - القاهرة، يوليو ١٩٨٣ .

الرواية السياسية

إيرفنج هاو

تقديم: تعد (السياسة) محورا فكريا من أهم العناصر التى تعتمد عليها الرواية المعاصرة، وأيا ما كان نوع الإطار الاجتماعى الذى يكشف عنه عالم رواية اليوم، فإن الذى لا مراء فيه، هو هذه الظاهرة الأدبية اللافتة - ألا وهى، اقتحام السياسة البارز، وتمكنها من أن تشغل حيزا واضحا داخل بنية الرواية. ولكن السياسة فى الرواية.. عمل شائك بقدر ما هو شائق، وميزة بقر ما هى عبء. إن إنسان اليوم: مُبدعًا أو متذوقا - يمكن أن يُعرَّف بأنه كائن سياسى، له أيديولوجيته الخاصة، أو على الأقل - موقفه - الواعى أو اللاواعى - الذى يعبر عن انتمائه الفكرى وبالتالى عن رؤيته السياسية، كذلك الحال بالنسبة للرواية المعاصرة، فقد أصبحت - فى الغالب الأعم - تجعل من الموقف السياسى أو من الأفكار السياسية المطروحة - على الأقل - إحدى اهتماماتها الأصيلة أو البارزة. بل إن الأمر كذلك بالنسبة للقارىء المعاصر، الذى أصبحت الرواية تجيب له، أو تناقش معه - على الأقل- قضية سياسية أو حدثا سياسيا. على الجملة، فقد أصبحت (الرؤية السياسية) إحدى سمات الإنسان والفن المعاصرين، بل لقد أصبح التعامل بها - أحيانا - معيارا كافيا لتقدير موقف الشخص وتقييم قدر الفن. وعلى هذا فإن الرؤية السياسية - سواء تبدت فى الأدب بشكل مباشر أو رمزى أو ضمنى، أم من قريب أو بعيد - قد أصبحت أمرا لا ميحص عنه اليوم.

وهذا الفصل - الذى نقدم لترجمته - يشكل الباب الأول من كتاب بعنوان «الرواية والسياسة» للناقد الأمريكى «إيرفنج هاو». وهذا الباب - وحده - هو الذى يتناول بشكل نظرى فكرة الرواية السياسية، وفد حرصنا على تقديمه - لأهميته من ناحية، ولأن أرض النقد الروائى العربى تكاد تخلو منه من ناحية أخرى.

والناقد يبين فيه خطورة استخدام السياسة كموضوع فى الرواية. كما يبين - بشكل ذكى - أن ليس المهم بالنسبة للناقد هو تحديد نوع الرواية، وإنما - كيف يُحسن الناقد التحليل الفنى، ويقنع به قراءه. كما يناقش نوعية الرواية السياسية باعتبارها عملاً أدبيا.. فهل توصف كذلك بحكم المضمون أم برغبة الناقد؟ ويبين أنها - فى الحق - نوع من الرواية، تكون فيه العلاقة بين الرواية والسياسة مثيرة للاهتمام - حيث تلعب فيها الأفكار السياسية الدور الغالب - بما يكفى لتحليلها من هذه الزاوية.

كما يوضح الناقد دور الروائى السياسى.. وكيف يكون قادرا على تناول الأفكار السياسية بشكل مغاير لما توجد عليه فى برنامج سياسى، ويبيّن أن المهمة السامية أمام الروائى السياسى هى أن يجعل الأفكار والأيديولوجيات، التى يقدمها حية ومقنعة فى إطار حركة الشخصيات الروائية.

كذلك يناقش الكاتب فى النهاية الامتحان العسير الذى يقف أمامه كاتب الرواية السياسية وقارئها على السواء، حيث يلتقيان لقاء غير سهل، ليكشفا عن معتقداتهما فى لقاء صاخب.. وكيف يمكن أن يتحدا - من حيث المعرفة العامة والرابطة الإنسانية.. والقيمة الفنية للعمل الأدبى - رغم ما قد يكون بينهما من خلافات فكرية أوْ أيديولوجية!!.

هذه الآراء - باختصار شديد - توضّح بعض ما حدا بى إلى ترجمة المقال.. وتلك هى بعض عناصر الموضوع المترجم.. وغاية ما أرجو من التقديم المكتوب والمقال المترجم أن يثيرا من نقاط المناقشة وأن يحركا من قضايا البحث أكثر مما يُجيبا.. إذ إننى - أعتقد بحق - أن الطرح الجيد للقضية، يقود - بالضرورة - إلى سبيل للسير الصحيح نحو حلها.

وعنوان هذا الفصل: The Idea of the Political Novel

وأما الكتاب المترجم عنه فقد نشر فى الولايات المتحدة الأمريكية لأول مرة سنة ١٩٥٧ - والطبعة المستخدمة منه هى طبعة سنة ١٩٦٠ .

وهو: Politics and the Novel By: Irving Howe

* * *

الرواية السياسية

«السياسة فى عمل أدبى مثل طلقة مسدس وسط حفل موسيقى، عالية الصوت وسوقية إلى حد ما، ولكنها شيء غير ممكن رفضه لجذب الانتباه». هذه الملاحظة – التى ذكرها الروائى ستندال (Stendhal) بعيدة الغور، لأن من يعنيه ستندال فى كل الحفل هو الذى يُقاطع بطلق نارى، ويضطرب لدرجة أنه لا يستطيع مواصلة الأداء. فما الذى يحدث للموسيقى عندما يُطلق المسدس؟ وهل يمكن أن يصبح صوت الطلقة جزءا من العزف الموسيقى؟ ومتى يكون هذا القطع مُرحباً به، ومتى يستاء منه؟

وحين نحاول الإجابة عن مثل هذه الأسئلة، فإننا نعود مباشرة إلى الحفل، متخيلين أثر ذلك النشاذ المتنافر – الذى سوف يشكل موضوعنا – والذى فطن إليه ستندال، لكنه لم يصفه. إنه ينبغى علينا للحظة واحدة أن نختبر عددا من الروايات، التى يغلب عليها استعمال السياسة، وقد تُشكل كل منها وتُلون باختلاف واضح من الفكر الحديث (modern thought)، لنرى التعدى القوى الذى تفعله السياسة فى الرواية، وربما فى الخيال الأدبى.

ولكن علينا أن نتأمل قليلا فى بداية الأمر: إن التسميات والتقسيمات والتعريفات – التى يجب أن تراعى بدقة فى الرواية – لا تهمنى هنا كثيرا، وسواء وصُفت الرواية بأنها سياسية أو نفسية (سيكلوجية) – هذا الوصف غالبا ليس سوى وسيلة إقناع – فإنه يبدو أيضا تافهاً بجوار التساؤل عم يضطر ناقد خاص إلى أن يحشد خبرته المتراكمة، ويقترح استعمال واحد أو آخر من هذه التسميات؟. وما وجهة نظره التى تجعلنا نرى العمل بشكل أوضح، وما اتجاه التحليل الذى يستعمله الناقد، أو ما هى حجم الرؤية التى يسيطر عليها، لكى يقنعنا حتى «نوافق» على تصنيفه، أو ربما «نوافق» على تبنى وجهة نظره؟

وعندما أُتحدث فى الصفحات التالية عن الرواية السياسية، فليس لى طموح إلى أن أنتهى إلى تقسيم صارم آخر، إذ إننى لستُ مهتما بالتقسيم المذهبى، وإنما بالانطباعات التى تُوحى بها الملاحظة. وللتأكد من أن تقسيمات النوع يمكن أن تكون مجدية فى التحليل الأدبى، فالنقاد يرون أنه يجب أنْ ندرب لتجنب التوقعات الزائفة أو غير المتعلقة بالموضوع، وأن نستعد للتحدد المرن، لنصل إلى التوقعات المضبوطة، كما يلفت

النقاد أنظارنا أيضا إلى أنه عندما نأخذ شاهداً مألوفاً، فينبغى أن يظل مثالاً صالحاً، كما يجب ألا نتوقع فى السرد والقص الطويل جول مآثر بطل رواية، ما نجده عندما نقرأ شعراً غنائياً. ولكننا حين نتحدث بدقة عن الأنواع الأدبية ككل، ونستخدم هذه التعريفات المقصودة مثل الرواية السياسية أو النفسية، فإن ذلك لا يوضح أى تقسيمات أساسية للشكل. ومن الضرورى أن نشير إلى الموضوع السائد أو الاتجاه المؤكد عند الكاتب فى صياغة الموضوع. وربما كانت هذه طريقة ملائمة (conveniant) للتحدث عن مجموعة خاصة وقليلة من الروايات.

إننى أؤكد على هذا النقد التطبيقى – والتسليم بالنقد العملى – لأنها خبرتى التى تصدر عن نوع خاص من العقل، الذى يمكن تسميته ببساطة واختصار – العقل الجامعى (academic mind)، الذى يعتمد على تمييز دقيق للمذاهب.

وأذكر أنى سُئلت بعد محاضرة عما إذا كانت «قصة مدينتين» (رواية تشارلز ديكنز) يمكن أن تعد رواية سياسية؟ وقد تحيرتُ لحظة، حيث لم تكن (الرواية السياسية) تمثل اهتماماً حقيقياً بالنسبة لى: إنها – كما أنا متأكد الآن – نوع من القضايا التى ينبغى على المرء «أن يبحثها». وقد أجبت فى النهاية أن المرء يمكن أن يفكر فيها إذا اهتم بها. ولكن هذه الفائدة المتواضعة كان يجب أن تستمر، وأن قصة «سدنى كارتون» (sidney carton) لم تكن مادة ذات جدوى مثمر بالنسبة لهذا التساؤل الذى قدمته. ثم أضفت بعد ذلك أن المقصود بالرواية السياسية – هو أنها: **الرواية التى يجب تحليلها من حيث هى رواية سياسية، لأنه من الواضح أن المرء لا يريد معالجة معظم الروايات من هذه الناحية، كما أنه ليس هناك مبرر لذلك.**

وربما كان من الأفضل القول بأن هذا الموضوع يبحث العلاقة بين السياسة والأدب، وأن مصطلح «الرواية السياسية» (Political Novel) يُستخدم كمجرد اختصار للحديث عن ذلك النوع من الرواية، التى **تكون فيها العلاقة بين الرواية والسياسة مثيرة للاهتمام بما يكفى للبحث.** ولكن العلاقة بين الأدب والسياسة ليست دائما واحدة، وهذا أيضا جزء من موضوعى، لتوضيح الطريقة التى تتحكم بها السياسة دائما فى نوع من الروايات، ولتأمل الأسباب التى تؤدى إلى هذا التغيير.

ولكن ما الذى أقصده بمصطلح «الرواية السياسية» المستخدم هنا؟ إننى أعنى به الرواية التى تلعب فيها الأفكار السياسية الدور الغالب أو التحكمى، بيد أن توضيح كيفية (التحكم) ضرورية، لأن كلمة تحكمى تحتاج إلى تحديد. وربما كان من الأفضل القول بأنها الرواية التى نتحدث عنها لنظهر غلبة أفكار سياسية (political ideas) ، أومحيط (milieu) سياسى، إنها رواية تظهر هذا الافتراض بدون وسيلة صعبة لأى تحريف تقدمى، ويتبع ذلك إمكانية كسب بعض تحليل منطقى.

ولنعرف للحظة مشروعاً مبسطاً لنمو الرواية: إن هناك أنواعاً مختلفة من الكتابات النثرية تقترب من شكل الرواية كما نعرفه، منها: «البكارسك» (picaresque) ومعناها: حكايات الشطار[1]، والقصص الرعوية (Pastoral Idyll)، والرومانس (romance) ومعناها الحكايات الخيالية أو القصص الشعبية. ثم هناك الحوليات التاريخية، والتحقيقات الصحفية المبكرة.

وأهم الأنواع التى ذكرت هو «البكارسك» وقد ازدهرت خلال فترة، كانت البرجوازية قد أثبتت فيها لنفسها إمكانية أن تكون طبقة ضرورية، غير أنها لم تكن قادرة على الاستيلاء كلية على القوة السياسية. وكانت حكايات «البكارسك» علامة على حيوية وصحة الحياة الاجتماعية، التى قدمتها بشكل واسع وجيد فى صورتها اللاأخلاقية. وقد اقترحت احتمالات جديدة للتحول الاجتماعى من خلال نموذج «البطل المحتال» (rogue hero)، الذى استطاع أن يحطم الحواجز الطبقية مشيرا إلى حقائقها غير الخالدة، وكانت شجاعته هذه تجعله يبدو ساخراً متوقعاً سيطرة المجموعات الاجتماعية، التى سوف تحتل مكاناً سريعاً فى القرن التاسع عشر. ومهما يكن من شيء، فقد عكست حكايات «البكارسك» قدرة المجتمع على احتواء الصدمة من الثورة البرجوازية، وكان الإطار الذى يتحرك فيه البطل المحتال مسرفاً ومحتملاً، حيث عبر بطريقة عجيبة وخفية وجديدة عن التجربة كنموذج حياة.

وحين ننتقل من «البكارسك» إلى الرواية الاجتماعية (social novel) فى القرن التاسع عشر، نجد أن هناك تغيراً أساسياً فيما تؤكده، وبينما عكست «البكارسك»، الانفتاح التدريجى للمجتمع نتيجة الحركة الفردية، فإن الرواية الاجتماعية قد أوضحت نجاح

---

(١) يمكن أن يقابلها فى الأدب العربى نصوص «المقامات»، التى تعتمد على بطل محتال.

هذه الحركة فى الانتصار السياسى لطبقة التجار، وفى حين فجَّرالبطل المحتال الفوارق الطبقية المختلفة للمجتمع بروح حب استطلاع (فهو لم يكن يخضع بعدُ لفكرة الحياة داخل المجتمع)، فإن البطل الحقيقى لروايات القرن التاسع عشر كان لابد أن يختبر نفسه، ويمتحن قيمه فى مواجهة مخلفات الطبقة الأرستقراطية والتضخم الرمزى للعالم التجارى الحديث الذى أنكر مفاهيمه.

وعندما بدأ المجتمع البرجوازى يفقد تماسكه وحيويته، بدأت الرواية الاجتماعية تنحدر مترسبة فى نماذج ملائمة أو تأخذ اتجاهات مختلفة، وأكثر هذه الاتجاهات بُعدا وقيمة الرواية ذات الحساسية الخاصة (private sensibility)، التى احتلت مركزاً عالياً من النجاح، وبلغت قمة من التقدير لم تسبق إليها، وكذلك يدانيها الرواية ذات الاهتمامات الشعبية والرواية السياسية، التى يمكن تبرير الشعور بمنافستها القرينة الخاصة.

وقد حققت الرواية الاجتماعية دائما قدرا من المكانة الاجتماعية، لأن الروائى كان يحرص دائما على تقديم السلوك الواقعى «بقطع شريحة من الحياة»، حيث كان على المجتمع أيضا ألا يفر من «سكين» الروائى، وهذه الطريقة كانت لا تزال موجودة ومعتبرة فى إنجلترا خلال النصف الأول من القرن التاسع عشر.

وقد كتبت أفضل الروايات الاجتماعية بواسطة «جين أوستن» (Jane Austen) الفنانة العظيمة، التى كانت تملك قدرة فائقة على أن تمنح المجتمع الحياة القائمة – التى هو عليها – كما ظهر أمام عينيها، سواء أكان هناك نابليون أو لم يكن. وبعد قليل لم يكن من الممكن أن يظل المجتمع ثابتا أمام نظر أى شخص، وأصبح اهتمام الروائى – ليس بعوامل المجتمع وظروفه، وإنما بقدر المجتمع ومصيره.

إنه عند تلك النقطة بدأ يظهر ذلك النوع من الكتب الذى أسميته الرواية السياسية، التى بدىء فى كتابتها، ذلك النوع (من الرواية) الذى تنفصل فيه «فكرة المجتمع» عن مجرد أعمال المجتمع التى لا يسأل عنها، والتى وصلت إلى لا شعور الشخصيات بكل مظاهرها العميقة المثيرة للمشاكل، لدرجة أنها تلاحظ فى تصرفاتهم، وهذه الشخصيات نفسها دائما واعية بانتماء أو تماثل أيديولوجى سياسى متناغم، وهى الآن تفكر على أساس تأييد أو مجابهة المجتمع، حيث تركن – على سبيل المثال – إلى وحدة ثابتة من المجتمع، وتفعل ذلك باسم – وتحت إلحاح – الأيديولوجية.

من أجل رؤية ذلك بدرجة واضحة علينا أن نتجه إلى فرنسا، حيث الروائى ستندال الذى كان مؤذنا بموت مرحلة، برغم أنه كتب بعد الآنسة (الروائية جين) أوستن إلى فترات قليلة. وقد عرفتْ فرنسا ثورة برجوازية كانت مفاجئة وشديدة، فكل التناقضات الاجتماعية كانت حادة، كما أن لا شعورهم كان أكثر انضباطا مما فى إنجلترا. ومن خلال رواياته أعلن ستندال تكرارا أن البطل بعد حرمانه من مجال لمواهبه وقدراته، لابد أن يشق طريقه فى المجتمع – عندئذ من خلاله – وذلك بمجرد قوة عزيمته. **وقد أعلنت روايات ستندال، قبل أن يدرك العالم بمراحل – أن عصر البطولة الفردية – (individual heroism) قد انتهى، وأن عصر أيديولوجية الجماعة (mass ideology) بادىء فى الظهور.**

الرواية السياسية – فى شكلها «المثالى» – عمل خاص بالمشاعر الداخلية. ومن أجل أن تكون الرواية رواية – على أى حال – لابد أن تحتوى على التمثيل المعتاد للسلوك والشعور البشرى، وبالرغم من ذلك لابد أن تشمل فى تيار حركتها العناصر القاسية، والتى ربما يكون لها حل فى الأيديولوجية الحديثة. والرواية تتعامل مع المشاعر الأخلاقية (moral sentiments) والعواطف والأحاسيس، وتحاول فوق كل شىء أن تمسك بميزة التجربة المحسوسة. **والأيديولوجية – على أى الحالات – مجردة كما يجب أن تكون، لهذا فمن المحتمل أن تكون متمردة (recalcitrant)عند أى محاولة لإدخالها فى مجرى الانطباع الحسى للرواية. والصراع (conflict)لا مهرب منه: فالرواية تحاول أن تقدم التجربة فى كمالها وفى درجة قربها الشديدة من الحياة، بينما الأيديولوجية بطبيعتها عامة وشاملة، ورغم ذلك فإن الرواية (السياسية) تكتسب أهمية – بالتأكيد – من ذلك الصراع بين التجربة والأيديولوجية. وتأخذ (الرواية – حينئذ) شكل الدراما العالية. ولمجرد أن نقول إن الأيديولوجية بمعنى ما، هى عبء أو قسر أو فرض فى الرواية، فهذا لا يعنى تحديد فوائدها ، ولايدلنا رغم ذلك بأن هذا القسر (للأيديولوجية) قد يكون له قيمته فى فرض تركيز على تلك المصاعب التى يجب على الروائى تخطيها.**

وهنا يسهل الانزلاق إلى خطأ، هذا الخطأ – بمعنى محدد – يفعله الروائيون الأمريكيون، وهو أن الأفكار المجردة (abstract)، قد تفسد العمل الفنى إلى حد كبير، ولابد أن

يحتفظ بهذه الأفكار المجردة فى مكان بعيد عنه. وبلا شك فإنه عندما تتدخل أعمدة الأيديولوجية القوية، تتجمع «فى تكتل» وتقضى على حياة الرواية وحيويتها. ولكن الأفكار عندما تكون فى انفصال حر، أو فى أشكال تقليدية، يصبح «لا غنى» عنها للرواية الجادة، ذلك أن الأفكار فى المجتمع الحديث، تعطى حمولات من العاطفة لا حصر لها، وتشملنا فى أشد علاقاتنا حرارة، وتقودنا إلى نواحى ضعفنا المخيف. **والروائى السياسى قد يكون عليه لذلك، أن يجتاز مخاطر (risks)أصعب من الآخرين، وذلك كما يجب على أى فنان يستخدم كميات كبيرة من موضوع «غير نقى»، بيد أن المكافأة المؤكدة بناء على ذلك تعظم.** والرواية - بشكل مؤكد - تكون غير مفهومة بدون مجهود لتقديم واختراق حُجب العاطفة الإنسانية فى أدق خصوصياتها ومظاهرها المبعثرة، غير أن الاتجاه الذى تتحرك فيه العاطفة والثقل الذى تمارسه والعناصر التى ترتبط بها، كلها محكومة - ما لم يتحكم فيها - بكل ضغوط الفكر المجرد.

والروائى السياسى - مثل المجادل المتمرس - لابد أن يكون قادرا على تناول الأفكار المختلفة مباشرة، ليراها فى علاقاتها البعيدة وأيضا المتداخلة، من أجل الإمساك بالسبيل الذى تتحول فيه أفكار الرواية إلى شىء مغاير عما توجد عليه (هذه الأفكار) فى برنامج سياسى. إن أفكار الحياة العملية التى قد توحى للكاتب أن يؤلف روايته لابد أن تترك متناثرة، فالروائى ليست مهمته التعامل مع الأفكار فى نطاقها المجرد، أو أن يمتلك قدرة عامة على فعل ذلك، وبمجرد أن توضع هذه الأفكار للعمل داخل الرواية، فإنها لا تبقى طويلاً مجرد تجريد أو شطرات للتجريد. والرواية السياسية - فى أحسن حالاتها - توجد مثل هذه الحرارة الشديدة، حتى إن الأفكار التى تقدمها تصهر فى حركتها، وتتخلل عواطف شخصياتها. وفى خطاب للروائية جورج إليوت تتحدث عن «المجهود الشاق لمحاولة جعل بعض الأفكار الخاصة تتعانق، كما لو كانت لحما مكشوفة أولاً لى». وهذه إحدى الصعوبات الشاقة، بيد أنها أيضا **إحدى التحديات السامية للروائى السياسى: أن يجعل الأفكار أو الأيديولوجيات تصبح حية بإمدادها بالقدرة على تحريك الشخصيات فى أفعال وتضحيات مشبوبة، أكثر من ذلك فإن عليه (الروائى السياسى) أن يخلق ما يوحى بأن للشخصيات نوعا من الحركة المستقلة، حتى إنهم أنفسهم يرون تلك الأثقال المجردة للفكرة أو الأيديولوجية، تصبح شخصيات حية فى الرواية السياسية.**

ولا يعنينا إلى أى حد ينوى الكاتب أن يحتفل أو - لا بأيديولوجيته السياسية، كما لا يعنينا هدفه التعليمى أو الجدلى، لأن روايته لا تستطيع فى النهاية أن تعتمد على الفكرة «فى حد ذاتها». وبحكم كونه روائيا، فهو رجل محكوم بالعاطفة التى يمثلها، ولكى ينظم تجربته - عليه أن يبعد السياسة أو يواريها خلف روايته فى علاقة معقدة مع أنواع الخبرة، التى تؤكد شحوب التكوين (السياسى)، وبمجرد تحقق ذلك فإن الصعوبة الكبرى تزول أمامه حين يترجم هذه الأفكار بطريقة مدهشة. **إن وظيفة (الروائى السياسى) دائما هى أن يظهر العلاقة بين النظرية والتجربة، بين الأيديولوجية - التى سبق أن فهمها من قبل - والعواطف والعلاقات التى يحاول أن يقدمها، وهو يفعل ذلك بطرق عدة:**

فيقدم عاطفة مريضة وعميقة مزاوجا بين الأيديولوجية والأحلام المسيطرة، كما هو الحال فى رواية ديستوفسكى «الممسوس» (The possessed)، أو يقدم الأيديولوجية مؤيدة بعاطفة من أجل استشهاد بطولى، كما هو الحال فى رواية مارلوز «قدر الإنسان» (Man's Fate)، أو أن يقدم أيديولوجية خالصة وعواطف مسيطرة صاخبة بحتة بصورة موضوعية، كما هو الحال في رواية «كواستلرز» - «ظلام فى الظهيرة» (darkness at noon)، أو أن يقدم عاطفة تُدمِّر بحماقة نتيجة لارتباط أيديولوجى، كما فى رواية «الأميرة كاساماسيما» (The Princess Casamassma).

وتعد «الممسوس» من أعظم الروايات السياسية التى كُتبتْ من أجل غرض واضح، هو عزل كل الأفكار التى لا تجد خلاصها إلا فى الديانة المسيحية، فقد كتب ديستوفسكى يقول «أود أن أقول بعض الأفكار، سواء ذهب الجانب الفنى لها أو للكلاب، أو لم يذهب.. وحتى إذا تحولت إلى مجرد كتيِّب صغير، فلن أكف حتى أقول كل ما يمليه علىَّ قلبى». ولحسن الحظ لم يستطع ديستوفسكى أن يدون «جانبه الأدبى» سريعا، ولم يصل كتابه إلى نهايته إلا بعد أن سجل رحلته التى راد فيها أماكن لم يحلم بها العقل أو القلب فى حالته الطبيعية.

ومهما يكن الأمر، فإن رواية «الممسوس» لا تثبت شيئا من ذلك النوع الذى قد يكون قابلا للإثبات فى «مجرد كتيب»، لذلك فبينما **الرواية السياسية تستطيع أن تخصب إحساسنا بالتجربة الإنسانية، فإنها أيضا قادرة على أن تقوّى ارتباطاتنا وأن تؤنسنها (humanize)، وإن كان من النادر جداً أن تغير هذه الارتباطات نفسها.**

والرواية السياسية عندما تفعل ذلك، تقوم بمهمة الإقناع، التى ليست حقيقة هدفها الأصيل أو المميز. وقد أدركتُ بعد قراءة رواية «الممسوس» أنه من الصعوبة تخيل كائن اجتماعى جاد منفصلا عن معتقده، لذلك أرى أن هذا الرأى لم يكن متساويا لـدىَّ فى الدقة والوضوح قبل قراءة روايـة «الممسوس».

ونظراً لأن الرواية السياسية تستكشف المطالب غير الشخصية للأيديولوجية وتتعرض لضغوط العواطف الخاصة، فهى دائما فى حالة حرب داخلية وعلى حافة أن تصبح شيئا غير الرواية نفسها، **والروائى السياسى** – ودرجة وعيه بهذا مشكلة أخرى – **يؤسس نظاماً معقداً لآراء فكرية أو ثقافية (intellectual)، يكون رأيه فيها أكثر الآراء حيوية، إن لم يكن أكثر الآراء المسيطرة على الإطـلاق.** ولكن ألا نصل هنـا إلى واحـد من «أسرار» الرواية عامة؟ – **أقصد الحجم المعتبر الذى يكون الروائى العظيـم على استعـداد** لأن يمنحه لأفكار المعارضة العامة، تلك المعارضة التى يحتاجها ليتيح لكتابه القـدرة على معارضة ميوله الخاصة وأشواقه وخيالاته، وهو يعلم أن قواه الدافعة ونوايـاه يمكـن أن تضيع بسهولة، ولكنه يحس بقـدر كافٍ أن مـا يعينـه فى كل الأحـوال هـو أن يتفـادى الصخور، التى قد تتحطم أمامها مقاصده، وإذا كان سعيد الحظ فإنها قد تُحدث مجرد خدش. وحتى إذا ما قرر الكاتب العظيم مزهُوا باستقلال خياله، وحتى إذا وظف أقصى إمكانات قوته لفرض إرادته على العناصر المبعثرة التى أحضرهـا خيالـه، رغـم ذلك فهـو يعلم أنه يجب أن يضع نفسه ضد الوجود المستبد للضرورة. **إن السياسة – فى الرواية السياسية – تُعدُّ إغراءً وعبئا يمثـلان الضرورة.**

ويواجه التجريد – عندئذ – بتغير التجربة وإعادة البرنامـج بثـراء وخصوبـة الدافـع ونقاوة المثال من تلوثات الفعل. وقد تتحول الروايـة السياسيـة على وجـه الخصوص إلى إغراء سياسى، ففى رواية «الممسوس» إشارة إلى أن الإصلاح ممكن للمذنبين الذين عانوا بدرجة شديدة، وفى روايات كونراد: نسترومو (contrd's Nostromo) ، و «تحت عيون غربية» نجد أنواعا من العاطفة الخاصة والرقة، أما فى رواية «قدر الإنسان» فهناك إشارة إلى الإغراءات الميتافيزيقية للبطولة كما تكشف عن نفسها فى «موت مارتر». وفى روايـة سيلون (Silone) «الخبز والخمـر» هنـاك إشارة إلى اكتشاف البساطـة الريفيـة كمقابـل للفساد المدنى، أما فى رواية «الظلام فى الظهيرة» فتوجد إشارة إلى الاستخدامات المهملة للإرادة الشخصية و «الأنا» المرتبطة بتقسيم «الرواية». ويمكـن القـول بـأن هـذا العنصر

«الرعوى» لا غنى عنه بالنسبة للرواية السياسية، ليمدها بالتناقض البيِّن والتركيز الحاد، ولكنها تهتم به فقط إذا كان هناك عنصر شعبى وإحساس بصعوبات وضرورات وإغراءات الحياة السياسية.

إن الشروط التى نقيِّم بها رواية سياسية – فى النهاية – مماثلة لتلك التى نقيم بها أية رواية أخرى: بأى قدر تثير هذه الرواية حياتنا، وما هى الرؤية الأخلاقية الثرية، التى تقدمها؟ ولكن هذه الأسئلة تأتى إلينا من خلال سياق خاص، فى ذلك الجو من الصراع السياسى الذى يسيطر على الحياة الحديثة.

وتمدنا الرواية السياسية على وجه الخصوص باختبار قاس للكاتب والقارىء كليهما، لأن السياسة تلهب عواطفنا مثلما لا يفعل ذلك أى شىء سواها، ومهما قد نتفق على تجاهلها (السياسة) فى أثناء قراءة رواية ما، فإننا ننفعل بسرعة لرأى سياسى قد نمقته.

أما بالنسبة للكاتب فالاختبار العظيم هو: ما قدر الحقيقة التى يستطيع أن يفرضها خلال عرض آرائه؟ أما بالنسبة للقارىء فالاختبار العظيم هو: ما قدر الحقيقة التى يوافق عليها، رغم أنها قد تتنافى مع معتقداته؟

وفى الرواية السياسية – بسبب ذلك – فإن الكاتب والقارىء يلتقيان فى اتصال غير سهل: ليكشفا عن معتقداتهما فى لقاء صاخب. فكيف يذوب كل ذلك فى حركة الرواية، لتجد بعض المعرفة العامة والرابطة الإنسانية التى هى أبعد من أفكار وفوق أفكار. ولا يدهشنا أن الروائى السياسى: حتى إذا بقى مبهورا بالسياسة، فإنه يحس بحاجته تجاه نظام أخلاقى أبعد من الأيديولوجى، وكذلك الحال بالنسبة للقارئ لاندهش إذا احتفظ بارتباطاته الخاصة عندما يلتقى بعالم آخر للروائى[1].

* * *

(١) نشرت هذه المقالة المترجمة فى مجلة «الأقلام» – بغداد، يناير (كانون الثانى) ١٩٧٧ . العدد (٤) السنة(١٢) – ومجلة «الهلال» –القاهرة، فبراير ١٩٨٢ .

لغة الفن القصصى

ألبرت كوك

تقديم: هذه المقالة يوضح فيها الناقد الأمريكى المعاصر ألبرت كوك بعض السمات (الأسلوبية) الخاصة بالفن القصصى عامة، والروائى بصفة خاصة.. ويمكن القول بأن المقالة تتضمن محوريْن نقديْن أساسيين: الأول يتصل بجوهر الفن القصصى - من حيث المضمون - وما ينبغى أن تتسم به موهبة الروائى، حتى تقدم عملاً قصصياً جيداً. والثانى يتصل بلغة الفن القصصى وما تتسم به من دلالات وقدرات تعبيرية، وما قد تختلف فيه عن لغة الشعر - على سبيل المثال.

أما بالنسبة للمحور الأول - وهو ما يتصل بجوهر الفن القصصى، وما يجب أن يتسم به مضمونه، والعناصر التى تتشكل منها بنيته الفنية - فإنه يركز على أن الموهبة الجوهرية للروائى تتبدَّى فى قدرته على ملاحظة تفاصيل السلوك الاجتماعى للأفراد الذين يصورهم، بحيث توضح الرواية لقارئها واقعا كان خافيا عليه، رغم أنه مما يشاهده فى حياته اليومية المألوفة؛ لذلك يجب على الرواية أن تواكب واقع الحياة وأن توصّله إلينا مصوَّرا، وأن الأمانة فى تسجيل الواقع قد تكمن حتى فى مجرد الأسماء المعطاة للشخصيات. وإن ما تقوم به الشخصيات من أفعال إنسانية - ذات مغزى!! - هى التى ترسم - عن طريق اطراد التسجيل والإخبار - صورة الشخصية القصصية. وينتهى إلى أن كل ما تقدمه عوالم الفن القصصى - حتى الرومانس - يجب أن يتوافق توافقا أصيلا مع الحياة، حيث تبدو أكثر واقعية وأمانة فى التسجيل عن الدراما والشعر.

وأما عن المحور الآخر - وهو ما يتصل بلغة الفن القصصى.. وسماتها التعبيرية.. ووظيفتها الفنية.. ومدى المطابقة بين السلامة اللغوية والجودة الفنية - فيذكر الناقد: إن الشعر إذا كان صنعة لغوية، فليس شرطا التطابق بين جودة الرواية وجودة اللغة

التى كتبت بها، فقد تكون هناك رواية جيدة خالية من ومضات البلاغة.. بل قد تكون بأسلوب ركيك مثل «من هنا إلى الخلود» لجيمس جونز.

وإن ما ينبغى أن تكون عليه اللغة القصصية من وضوح، يقوم فى الغالب على وصف الواقع المتحرك الذى يُسمح بتصويره قدر الإمكان، وأن الكلمات فى الرواية لا تشير إلى معنى مجرد، بل إلى (تخيل) شيء مدرك، أو إلى فعل حقيقي يقوم به أناس واقعيون. كما أن الرواية يمكن أن تصور حركة التغيير من فصل إلى آخر، وليس من جملة إلى أخرى إلا فى النادر. وإن لغة القصة لا تميل إلى التجريد قدر محاولتها الإيهام بالاقتراب من لغة الحياة اليومية.. من هنا فليس للقصة قاموسها الفنى أو تقاليدها الصارمة فى التكنيك.

وأفكار المقال – على هذا النحو المختصر – لا تخلو من ذكاء وموضوعية، كانا حافزين على ترجمته. وإذا كان حديث النقاد عن مضمون القصة.. وصلتها بالواقع.. وطريقة رسم الشخصية.. يأخذ حجما لا بأس به من الاهتمام، فإن الأمر الجدير بتواصل الاهتمام.. هو الحديث عن بلاغة الرواية نوعًا أدبيا، وهنا تبرز (اللغة) أداة أساسية تستحق العناية والدراسة. وملاحظات ألبرت كوك – هنا – بالنسبة للغة الفن القصصى موضوعية وصحيحة، إلا أنها لا تقدم وجهة نظر متكاملة. وهنا نشير إلى ما يبذله الشكليون الروس والبنيويون الفرنسيون ودارسو الأسلوبية فى سبيل دراسة لغة الأدب بصفة عامة. وفى هذا السياق تتجه العناية إلى دراسة اللغة القصصية دراسة تحليلية، تبرز علاقتها بالمضمون وقدرتها على رسم الشخصية. وإذا كان بعض أدباء الفن القصصى يتهاونون فى أمر اللغة.. فما أجدر نقاده أن يكونوا على وعى بها، وأن يحرصوا على بذل جهد خاص فى درسها، وتحليل الرواية من زاوية تعاملها مع اللغة.

وأخيرا فإن الفصل الذى نترجمه بعنوان: The Language of Fiction

من كتاب طُبع فى الولايات المتحدة الأمريكية سنة ١٩٦١ بعنوان:
The Meaning of Fiction : Albert Cock

* * *

لغة الفن القصصي

«بينما تثير القصيدة أحاسيسنا إثارة مباشرة في شكلها الغنائي – وهو حد يرتبط ارتباطاً متناسقا ودقيقاً بين السمع ونغمة الصوت والتعبير المنطقي – فإن الرواية تبغي إثارة ذلك الانتظار العام والمنظم فينا وتحافظ عليه، وهو الانتظار لأحداث واقعية: إن فن الراوي (narrator) يحاكي علاقات الأحداث الاستنتاجية الغريبة أو تتابعها العادي. وبينما يوجد عالم القصيدة كاملا ومغلقاً على نفسه، متشكلا من النظام الخاص لـلآلىء اللغة وشواردها، فإن عالم الرواية – حتى وإن كان قصة وهمية (fantasy) - يربط نفسه بالعالم الواقعي، كوهم مرئيّ يكيف نفسه مع الأشياء الملموسة التي يتحرك المشاهد بينها.

إن «مظهر الحياة» و«الحقيقة» وهو غاية ما يطمح إليه الروائي، يعتمد على تقديم سيل لا يتوقف من الملاحظات، أي يعتمد على عناصر كثيرة يدخلها في معماره الفني. وهو نسيج من التفاصيل الحقيقية والقاطعة يربط الوجود الواقعي للقارئ بالوجود الوهمي للشخصيات».

فاليرى (بروست)

إن الموهبة الجوهرية للروائي هي أن «يلاحظ» السلوك الاجتماعي: كطريقة تأثيث الفرد لبيته أو ممارسته للحب أو رد فعله تجاه الموت أو فضه لخطاب أو تركيب جُمله أو التخطيط لمستقبله. فكم هو عميق من بلزاك أن يرى صانع المكرونة معرضا بسبب بساطته لأن يتألم ذلك الألم الحاد، الذي يتعرض له بير جوريو (في رواية.. الكوميديا الإنسانية). كما أنها ملاحظة حقيقية أن تجار الجملة في مواد الطعام يميلون إلى الإخلاص لأسرهم أكثر من رجال الوظائف العامة في رواية «المستخدمون»، كما يميلون إلى أن يكونوا أكثر بساطة في التفكير من صغار الرأسماليين – مثل هولو في رواية «ابنة العم» – الذين يحتاجون إلى تجريد أكثر في تعاملهم. وكم هو حقيقي – كما يلاحظ هنري جيمس – أن الثوريين مثل بوبان يميلون إلى المهن «الأدبية» كالطباعة والتجليد. وكم هي رائعة تلك العلاقة المهمة التي يضعها تولستوي للأمير أندري بين تربيته النبيلة المبكرة ومثاليته الدينية العميقة، وهي علاقة ملاحظة في أمثلة لا تحصى، وفي حياة القديس فرانسيس بالذات.

وقبل كل شيء فإن حكمنا على قيمة الرواية - بالدرجة الأولى- ينبغى أن يقوم على درجة صدق وعمق مثل هذه اللاحظات، سواء فى تفاصيلها أو فى البناء الكلى للحبكة، وهذا ما نحكم به على جدارة الرواية. فنحن نريد من الرواية بادىء ذى بدء أن توضح واقعاً كان خافيا علينا. وهو ليس مثل واقع قصيدة يتشكل من إيقاعات و «تماثلات»، وليس طقسا من طقوس الدراما، أو واقع عواطف مجردة، لكنه نسيج خفى نراه خيطا مما نشاهده فى حياتنا اليومية.

وعلى قدر ما يلاحظ الروائى فإنه يمكن أن يضع مشاهداته مجتمعة بطريقة متنافرة ومتخبطة، مثل ما كان يفعل دريزر أو جيمس جونز وجيروم ويدمان من الكتاب المعاصرين. إن القصيدة إذا كانت فجة لغويا وموسيقيا، فلن تكون شيئاً على الإطلاق: فالشعر بالدرجة الأولى صنعة لغوية (Verbal artifice)، ولكن الرواية الجيدة يمكن أن تكون بلغة ضعيفة. ويمكن أن تكون رواية فقيرة بلغة جيدة.

ولعل عدم امتلاك ناصية اللغة يُوقع الروائى فى خطر. ولكن العلاقة الخاصة بين اللغة فى الرواية والملاحظات التى تحكيها هذه اللغة، تجعل من الممكن لرواية جميلة أن تكتب بلغة مسطحة وفجة وخالية من الجمال، مثل هذه الرواية التى أثار أسلوبها امتعاض النقاد - رواية جيمس جونز الأولى، وروايته الوحيدة «من هنا إلى الخلود». وهذه فقرة منها نختارها عشوائياً:

«برويت كان مرتاحا لأن يجد هولمز قد رحل حين التقيا للمرة الثانية. وكان بالوزو مرتاحا أيضا، وفك وثاق برويت بسرعة، ومضى ليلحق بالقطار، وسريعاً اختفى عن الأنظار. ولم يفهم أى منهما أن الأمر قد انتهى. صعد برويت يعرج على السلم، وفك الحزمة وأخرج ما بها، واستحم واستبدل ملابسه بملابس نظيفة. وتمدد على الكنبة فى انتظار النوبتجية. وحين لم يأت أحد أدرك أنه لن يأتى بعد أن انتظر لساعة ونصف.

وحين سمع صفارة الطعام أدرك أن شيئاً قد حال بينه وبين مصيره.. ولم يجد إجابة على ظنونه إلا من الحارس الذى رأى أنه يصلح لأن يفعل شيئاً ما. لا أعرف ما دخل هذا اللعين فى الموضوع، هكذا قال لنفسه بغضب وهو يهبط الدرج العام. لماذا لا يبعد أنفه الضخم عن الموضوع؟».

هنا لا نجد بصيصا من ومضة بلاغية فى هذا الأسلوب غير المصقول، كما نجد عند دريزر أو ويدمان، فليس هناك جرس أو رشاقة حركية، أو حتى شخصية متميزة فى الأسلوب، فلغة جونز هنا خالية من الجاذبية، وتشبه أحيانا لغة الحياة العادية، وتشبه لغة التقارير المكتبية الجافة مع افتقارها لما تتسم به هاتان اللغتان من حيوية الحديث اليومى وموضوعية الوثائق المكتبية السريعة. ويضيع فى هذا الوحل تلك اللآلىء الصغيرة العارضة فى استخدامه اللغوى، مثل تغييره من برويت لبالوزو فى الفقرة الأولى، حين تكف الشخصية الرئيسية عن كونها موضوعا رسمياً للعقاب، وتصبح مرة أخرى عضوا فى الجماعة يمكن أن ندعوه بكنيته.

ويشك المرء كذلك فى أن التفاصيل الفردية (كالاستحمام وما إلى ذلك)، ليست فقط أدبا رخيصاً، ولكنها لا تزيد عن كونها وثائق تقريرية عديمة التأثير الفنى قصصيا. وهذا الشك يتزايد بتراكم التفاصيل الملفقة فى قصة «البعض جاء راكضا».

ورغم كل هذا فما تزال هذه الرواية رائعة وغير عادية فى عمق مفهومها الإنسانى ومداها الواسع من العلاقات الإنسانية. إن اتجاه برويت بعد عودته من رحلته العقابية ملاحظ بدقة، ومحقق فى شكل الرواية العام، سواء فى حد ذاته أو فى الإطار العام كلحظة فى تطور وعيه النامى وتحقيق دوره كإنسان. وهذا الوعى أكثر تعقيداً مما يُمكن تسميته «بالاحتجاج»، ولقد حافظ الكاتب «جونز» على رؤيته الصحيحة له، بوضعه فى علاقات متغيرة مع أناس آخرين لا يقلون عنه تعقيداً. وغضب الكابتن هولمز على برويت – وقد أجاد جونز تصويره – وقد عالجه ملت واردن ببراعة، حتى إن هولمز تنازل عن شكواه. ومما يتفق مع شخصية برويت إلى حد كبير أنه لا يستطيع أن يعلم بالأمر كله، ولكنه يشتمه حتى إنه يشعر بالراحة أول الأمر، ثم بالغضب حين يعرف بطريقة التخمين – التى تناسبه تماما – من صاحب الفضل؟ ويشاركه فى شعوره بالراحة كربورال بالوزو، وهو واحد من الشخصيات الثانوية التى تصورها الرواية بتمييز ودقة ناجحة، فبالوزو قد أغاظ برويت وتشاجر معه فى ذلك الصباح، ثم وجه إليه أول ضربة انتقامية ثم سلم له فى المرة الثانية، وفى النهاية ينفض يده من موضوع برويت ويختفى إلى الأبد.

ومع خلو لغة هذه الرواية من كل محسنات، فإنها تعبر عن هذه العملية الرائعة للعلاقات الشخصية، وعن تلك الملاحظات صادقة التأثير التى رصدها الكاتب، والتى تتضافر فى النهاية لتخلق سيمفونية روائية محكمة ومؤثرة رغم ركاكة الأسلوب.

وليست التفصيلات الملاحظة (المرصودة) هى التى يجب أن تصدق مع الحياة فى رواية جيدة فحسب، بل يجب أن تتوافق الحبكة ذاتيا فى وقعها الزمنى وعلاقاتها الاجتماعية والسببية توافقا مع الحياة، ذلك أن **حبكة الرواية يجب أن تبدو أكثر واقعية** مما يجب فى الدراما، بل حتى إن كاتب الرومانس - الذى يبدو كمن يتعامل مع حبكة رمزية تماما - يبدأ بملاحظة الواقع: إن شخصية أهاب (فى رواية.. موبى ديك لميلفل) تبنى على الملاحظة العامة للطريقة التى يتصرف بها كبار السن من أصحاب النفوذ تحت تأثير فكرة ما ثابتة، وشخصية جوزيف كاى (فى رواية.. القضية لكافكا) تقوم على ملاحظة ردود الفعل النمطية لموظفى المدينة المحدثين، مرهفى الشعور تجاه متناقضات وجودهم المحبطة.

إن علاقة الروائى الخاصة بالواقع تلزمه بأن يسجل وأن يتحرى الصدق فى تسجيله، وحتى بروست قد تخلى عن ابتداعاته رغم كل ما كان يقوله فى أسبقية الخيال. وجين أوستن لم تكن تصور فى نورث أمبتون شاير نباتات برية لأنها تخلو منها، وذلك تحريا للأمانة فى التصوير. **وسحر الكلمات له تأثيره فى الرواية، وإن واقعا تسجيليا يمكن أن نشعر به كامنا فى مجرد الأسماء المعطاة للشخصيات**، وإلا فلم كان يعانى كثير من كبار الروائيين فى اختيار أسماء معينة لشخصياتهم؟ وتلك الأسماء كانت تحمل - على أى حال - بعض دلالات التورية فى لغتهم الأصلية.

وهكذا فإن الرواية بالنسبة لستندال مرآة تواكب واقع الحياة الصعب وتوصّله إلينا، ففى كل نقطة من الرواية وفى كل جملة، نجد وضوحاً اقتصادياً ودقيقاً. وهذا الوضوح الذى يُشبه وضوح المرآة، يرجع فى جزء منه إلى استخدام الحديث العادى الذى يقيم كل روائى أسلوبه عليه تقريباً. ولكن حتى إذا قلنا إن جين أوستن وبروست يفعلان باللغة شيئاً أكثر من مجرد السمو بحديث الأذكياء من البشر، فإن أسلوبيهما أقل تكلفا من أسلوب أفلاطون أو ملتون. وهذا ما ينبغى أن تكون عليه اللغة القصصية من وضوح، يقوم فى الغالب على وصف الواقع المتحرك الذى يُسمح بتصويره قدر الإمكان.

إن الكلمات فى تعبير قصصي لا تشير إلى كلمات أخرى فقط، ولكن إلى مشار إليه فى الواقع. وجملة **«اعتادا أن يتبادلا القبلات»**، تشير مباشرة إلى (تخيل) أناس واقعيين يقومون بفعل حقيقي. إن المشاهد التى تقدمها اللغة فى رواية، لا تأخذ مكانتها القصصية إلا بقدر ما ينبغى أن تكون صدى لحقيقة فى الواقع، كما هو الحال فى قصص جُويس الأخيرة. كما أنه لا ينبغى أن تتبادل شخصيتان القبل لمجرد التقبيل، إنما ينبغى أن يكون لهذا الفعل مغزى فى حياتهما القصصية.

وبينما تشير جملة واحدة فى الرواية إلى شيء مفعول أو مُدرك، فإن الكلمات فى الشعر تتفاعل فيما بينها موسيقيا ومنطقيا، فبيت من الشعر مثل **«همتُ وحيداً مثل السحابة»**، ليس تعبيراً عن ملاحظة. فكلمة «وحيدا» تتفق أولا مع كلمة «سحابة» من قبل أن يشيرا معاً إلى مُشارٍ إليه فى الواقع، (ولعله لا يكون هناك سحابة حقيقية فى القصيدة). أكثر من هذا فإن المشار إليه الحقيقى وهو «الوحيد كالسحابة» توحى حالته النفسية بأنه يجعل كلمة «هِمتُ» نظيراً لشيء فى الواقع. وكلمة «همتُ» تعنى فى السياق أكثر حتى من الحقيقة الحرفية للمشى بغيْر هُدى (كالذى يمكن أن تعنيه كلمة «همتُ» قصصيا)، وتعنى طرح التوقعات المناظرة كالتى تحدث بين الشعور بالوحدة والسحابة المفترضة. فالقصيدة تبنى نظائر (analogs) فمثلا كلمة «سحابة» تحدد كلمة «وحيداً» بالمناظرة، وكلاهما يحدد كلمة «همتُ» وهكذا إلى النهاية، وفى الشعر فإن المجردات تحددها مجردات أخرى غالبا، بينما الأمر بالنسبة للرواية أنه حتى حين تشكل مثل هذه المجردات ذات المغزى القصصى مع بعض المعطيات الأخرى، فإنها تعمل كعنصر لعملية اجتماعية بالدرجة الأولى.

ومن مدام لافييت إلى (أندريه) جيد، ومن ديفو إلى جيمس فإن الملاحظة الأخلاقية (The moral observation) تقوم بالعمل الرئيسى الذى يحفظ للرواية استمرارها. ولكن تلك الأخبار الأخلاقية (= القصصية)، حين ترتبط بالموقف الاجتماعى تختلف اختلافاً واضحاً مع الوظيفة المجردة المقيدة، التى تقوم بها مثل تلك الأخبار فى الدراما منذ سوفوكليز إلى إبسن. إن مول فلاندرز (فى رواية.. ديفو) تستخدم التعميمات النفسية فى الفقرة التالية لتصوير الخطوط الدقيقة لشخصية زوجها:

«كان زوجى إذا أردت أن أوفيه حقه رجلا طيبا بلا حدود، ولكنه ليس أحمق، ولما لم يجد دخله كافيا للوفاء بمستوى من المعيشة كان يريده، حتى لو جئته بما كان

يريد. ورغم خيبة أمله بعد عودته من مزارعه، فإنه كان كثيراً ما يحن إلى فرجينيا، ويعيش من عرق جبينه، وكان كثيراً ما يمتدح العيش هناك لرخصه ووفرته وما فيه من بهجة وسرور. وقد بدأت أفهم مقصده سريعا، وذات صباح فاجأته بأنى قد أدركت ذلك»..

لقد لاحظ ديفو كيف يتصرف الرجال مع النساء، وكم يتخابث الأزواج مع زوجاتهم، وكيف تكون الزوجات صريحات معهم، وكيف تعرف الزوجة مكانها عند زوجها، حتى لو كان ذلك فى وضع دون ما تستحق، كما تستطيع أن تفهم ما يكنه لها من مشاعر – حتى وإن كانت قصيرة المعاشرة معه. وملاحظات ديفو هذه تمنح الرواية تكاملها وترفعها فوق مستوى قصص المغامرات العادية، وفوق النوع التسجيلى الذى يسجل القيم اللاشعورية للمجتمع التجارى (الذى أخذ نقادنا يفسرون الرواية من أجله فقط). وبهذا تصبح رواية ديفو من تراث الفن القصصى بلا جدال. فالملاحظات (The observations) وحدها هى التى تجعلها رواية، وليس الأسلوب العام جيد الصياغة، ولا فكرة ديفو الجيدة عن المجرم صاحب القيم البرجوازية، ولا أمانته كمؤلف، ولا أيا من تلك المحاسن الأخرى للكتاب، فمثل تلك المحاسن لم تكن لتوجد فى الغالب بغير هدى من عمق قدرته على الملاحظة.

إن الملاحظة يجب أن تكمن وراء الأخبار فى الرواية، وإلا سوف تبدو زائفة مهما كان الأسلوب بارعاً والبناء معقداً. ففى رواية «عوليس» مثلا، تقوم الملاحظات الجوهرية للعملية الاجتماعية التى يصورها الكاتب فى أجزاء بنيتها المعقدة، حيث نجد أن بطلها بلوم يلاحظ شخصا، بينما هو ملاحظ من شخص آخر، وما يقول يميز عقله، بينما يتميز عقله بصفة عامة بالسياق المبعثر لأفكاره. فالزمان والمكان ووجه المدينة المتغير واهتمامه الجنسى والاقتصادى وأخباره اليومية وعالمه الخاص، تتضافر كلها على السواء لترسم شخصية بلوم. بينما الأوديسا (الجديدة) يقل نصيبها من كل ذلك كثيراً، وتكمن سخرية (جيمس) جويس فى عنوانها بالتحديد. إننا نستطيع قراءة (رواية) «عوليس» كقصيدة، ولا نفعل ذلك لكى نسمع إيقاع الكلمات متداخلة الصدى، ولكن لنرى كيف تقوم الملاحظات بالتعليق على بعضها البعض. فكل جملة من هذه الجمل تعطى رؤية قصصية عميقة مسلسلة فى وضوح، يشبه فى بساطته وضوح العملية الاجتماعية التى يقدمها ديفو.

وحاجة الروائى لأن يكسو الواقع لحما، يمكن أن تؤدى به إلى تقديم بعض ملاحظات فى شكل وثائق تسجيلية. فجويس يريد أن يعيد خلق كل ما يريد أن

يراه ويسمعه فى المدينة، كما يقر فى وعى بلوم وستيفين ومولى. ويمكن للوثائق التسجيلية أن تتسع بالشكل الذى نراه عند بلزاك، أو تضيق بالشكل الذى نراه عند وليم سانسوم، الذى يسجل الأماكن كجزء من بعض الملاحظات فى رواياته. ويميل الروائيون التاريخيون إلى استخدام أخبار وثائقية لأسباب واضحة. إن آثار التسجيل لا يمكن أن نجدها فى رواية تقريبًا، بل نستطيع أن نعرف خبرا عادياً فى قصة على أنه: ملاحظة لها ظلالها القصصية والتسجيلية معا.

وحين يستخدم جويس وفلوبير التفاصيل استخداماً مجازياً، فإنهما يفعلان ذلك بطريقة «الملاحظة» – (وهى السمة الأساسية للفن القصصى) – وليس من أجل بناء العالم الضيق الصغير الذى تبنيه الملاحظات فى قصيدة. فالذباب الذى يكتشفه آلن تيت فى كتابه «حدود الشعر» فى رواية «الأبلة» (لديستوفسكى) هو ذباب رمزى فى طنينه حول جثة ناتاشا، وهو ذباب حقيقى فى حجرة حقيقة بالدرجة الأولى، ومرئى كعنصر من لحظة ديناميكية تشتمل على زجاجات مشروب جادانوف وبعض الريش الأمريكى. وحين تسمى إميلى ديكنسون الموت فى قصيدة «بالاستغلال»، فإنها تتنبأ بنمط له نظائره، وعندما تسميه كذلك «بالاستغلال الأبيض» فإنها تضع نظيرا آخر وصورة رمزية للاستغلال، ودقة صورة «الاستغلال الأبيض» أمر يدهش حقا. لقد تعودنا على أن نتخيل الموت شيئاً أسود، والإشارة للسماء عادة ما تستعمل كلمة «أبيض»، ولكن الأبيض عام وشمولى جداً، وذلك ما يتصف به النور الذى تمتلىء به السماء. ثم كيف يمكن للاستغلال أن يأخذ لونا؟ لهذا فتسمية الموت «استغلالا» أمرٌ يدعو للدهشة، وأن يكون هذا الاستغلال «أبيض» هو دهشة أخرى. وكثير من القصائد – إن لم تكن كلها – نسيج من مثل هذه الصورة، وعبارة عن سلسلة من جمل إيقاعية، تبنى عوالم تتوافق معها بالتناظر.

وعلى قدر ما يجب على الرواية أن تلاحظ الأخبار الفردية، فإن ارتباط هذه الأخبار يجب أن يكون طليقاً فى التنقل من خبر إلى آخر. وينبغى أن ينشأ هذا الارتباط تلقائياً من العملية التى يقدمها الروائى، حتى لا تصبح الرواية بناء جامداً يمكن أن نجده فى شكل سردى آخر. فما نجده من ارتباط فى الأوديسا أو البطل وليندار، ينبغى أن يختلف عما نجده فى كتاب الجمهورية أو الناموس الكنسى.

والشعر مثل الفلسفة ينظم العالم متخذاً فى ذلك بصورة أساسية تحديداً بالتناظر، وهو نظام ملموس ومجرد بصورة مثالية. **أما الفن القصصى فهو مثل التاريخ يقدم أخبارا قائمة على الملاحظة – غالبا – على أساس أنها خط سردى. وفى القصص ليس الخبر أعجوبة فى حد ذاته، أو كشفا لخبر آخر كما هو الحال فى الشعر، لكنه نقطة فى سياق وحسب. وتبنى الرواية وتتألف من مثل هذه السلسلة الطويلة من الأخبار التى لا تدعو للدهشة، والمكررة غالبا فى كل ومضة من الملاحظة. والرواية تستطيع أن تعالج حركة التغير، لكن ذلك يكون من فصل إلى آخر، وليس من جملة إلى أخرى إلا فى النادر، ومن تراكم تلك الرؤى المتشابهة، لأن الرواية توصل ما يسميه بول جودمان «تمددها الكامل من السياقات التى تتضح فى بطء».**

ويستطيع الفن القصصى أن يقيم ملاحظاته من أخبار ما، هى فى حد ذاتها نظائر لمجردات مفهومة سلفا. فحين يشبه فلوبير قصاصات ممزقة من خطاب بفراشات، أو حين يصور صيحة الديك فى حظيرة، لكى يعبر عن القلق والوحشة اللتيْن يشعر بهما تشارلز (فى رواية.. مدام بوفارى)، فإنه يستخدم النظائر كوسيلة لملاحظة الواقع الاجتماعى. وحين يجعل تولستوى أناكارنينا تخفض من رموشها فى النهاية، فإن ذلك حقيقة «ملاحظة»، كما أنه «مجاز» يعبر عن طمس النور الأخلاقى للواقع. وحين تقول جين أوستن إن «مريانا كان حساساً»، تستخدم تجريدا مفهوماً سلفاً لتضع ملاحظة مبتكرة.

وقد يبدو فى هذا مغالاة، ولكن النثر الذى يكون ببساطة «نظائريا» (analogical) يقنع بأنه قصصى، بل سيكون شعرا منثوراً مثل الفصل الأخير من الناموس الكنسى. كما أن النثر الخيالى الذى يستخدم التجريد كثيراً رومانس خالص مثل «موت الملك آرثر». **والعلاقة الخاصة بين الفن القصصى والحياة الواقعية تعتمد على سرد أخبارها التى تكون ذات جانب من الملاحظة.** والحوار فى.. «حكاية جانجى» غير ملاحظ رغم أن المشاهير من الناس يمكن أن يتتبعوا السلوك المجرد الذى يحكم الحوار، وهذا الحوار يشير إلى نظام مثالى – لا تعبر عنه سوى قصائد الحب، التى تنتمى لتلك الفترة والتى يمكن أن تستشهد عليها.

وبينما نجدنا مع كل الشعر تقريباً واعين لوجود التقاليد الفنية، فإن الأمر فى الفن القصصى ليس بهذه القوة، بل أحياناً لا نجده مطلقاً. فليس هناك قاموس قصصى يماثل

ذلك الذى للشعر. ان نثر الحياة العادية الذى هو الأسلوب النثرى العادى للقصص، يأخذ من الحياة ويعطى، حتى يعبر عن الشعور بالواقع الذى هو العاطفة المميزة للفن القصصى فيما أعتقد. إن ما نشعر به فى القصص هو صدمات متتابعة، وومضات من صدمات الملاحظة التى تربطنا بالواقع. والحياة السريعة للشخصيات تكشف عنها الملاحظات التى تصورهم. إننا مع تولستوى نعى معنى مشاعر إيفان إيلتش، بينما لا يعى هو بها. كما أن تشارلز بوفارى تحيط بها صور صماء. أما فى الشعر فعلى العكس، كل شىء موجود ومنطوق ومعروف فى صوت الشاعر وشخصيته، أما فى الدراما فنجد شخصية أو أكثر تعى المعنى الحاضر بطريقة أو بأخرى، طالما أن هذا المعنى يكمن فى أحاديث تنطق بها الشخصيات.

ومهما كانت الملاحظات فى القصة وثائقية، فإنها لا تزال - بطبيعة الحال - قصصية وجزءا من حيلة فنية، الإيهام فيها أمر لا ينفصل عن معناها، بل إنه جزء من واقعها. «حتى إذا وصفت بتفصيل دقيق - كما يذكر موريس بلا نشو فى حديثه عن اللغة القصصية - وحتى إذا اكتشفت بأعجوبة (فى قصة) أسرار القلعة كلها، فلسوف أظل واعياً بأنى لم أعرف سوى القليل، لأن هذا الفقر (فى المعرفة) هو جوهر الفن القصصى: وهذا الجوهر يتمثل فى تقديم ما يجعله غير واقعى، ومحببا للقراءة على انفراد، وغير مقبول بالنسبة لوجودى، فليس هناك ثراء فى الخيال، ولا إحكام فى الملاحظة يمكن أن يعوض هذا الفقر، طالما كان هذا الفقر كامناً فى جوهر الفن القصصى نفسه، ويمكن افتراض وجوده أو الحصول عليه من خلال مضمون، يزيد كثافة أو يقل بالنسبة للواقع على قدر ما يسمح به».

إن الواقع الذى تتصل به ملاحظات القصة لا ينفصل أبداً عن الحيلة الفنية التى تنتظم هذه الملاحظات، وحقيقة إن كلا منها مختارة بفقر نسبى، إذا ما قورن بثراء وجود الإنسانى الحقيقى. ولكن هذا الثراء وهذا الوجود لا يستطيع أى شكل فنى آخر أن يصوره، كما تفعل ملاحظات الفن القصصى الرحبة.(١)

* * *

(١) نشرت هذه المقالة المترجمة فى مجلة «الأقلام» - بغداد، يوليو (تموز) ١٩٧٧ . ومجلة «الكلمة» - صنعاء - (٤١) ١٩٧٦ .

فهرس

كتابات للمؤلف

أولاً : الدراسات النقدية :

١ - جماليات القصيدة المعاصرة	دار المعارف ط ٣ سنة ١٩٩٤
٢ - الشعر والشعراء المجهولون في القرن التاسع عشر	دار المعارف ط ٣ سنة ١٩٩٤
٣ - شعر شوقي الغنائي والمسرحي	دار المعارف ط ٥ سنة ١٩٩٤
٤ - صورة المرأة في الرواية المعاصرة	دار المعارف ط ٤ سنة ١٩٩٤
٥ - شعر ناجى الموقف والأداة	دار المعارف ط ٣ سنة ١٩٩٠
٦ - ديوان رفاعة الطهطاوى جمع ودراسة	الهيئة المصرية ط ٣ سنة ١٩٩٣
٧ - دراسات في نقد الرواية	دار المعارف ط ٣ سنة ١٩٩٤
٨ - شوقي ضيف سيرة وتحية	دار المعارف سنة ١٩٩٢
٩ - الرواية السياسية	(تحت الطبع)

ثانيًا : الإبداع الأدبي (مكتبة مصر .. بالفجالة)

١ - عمار يا مصر	مجموعة قصصية ١٩٨٠ - ١٩٩١
٢ - الدموع لا تمسح الأحزان	مجموعة قصصية ١٩٨٢ - ١٩٩١
٣ - حكاية الليل والطريق	مجموعة قصصية ١٩٨٥ - ١٩٩١ - ١٩٩٢
٤ - دائرة اللهب	مجموعة قصصية ١٩٩٠ - ١٩٩١
٥ - العشق والعطش	مجموعة قصصية ١٩٩٣
٦ - الأفق البعيد	رواية ١٩٨٤ - ١٩٩١
٧ - الممكن والمستحيل	رواية ١٩٨٧ - ١٩٩٢
٨ - الكهف السحرى	رواية ١٩٩٤
٩ - الليالى (جـ ١)	سيرة ذاتية ١٩٩٠ - ١٩٩٢
١٠- في البدء تكون الأحلام	خواطر أدبية ١٩٩٤

رقم الإيداع		١٩٩٤ / ٨٤٦٦
الترقيم الدولى	977 - 02 - 4704 - 9	ISBN

٢٩ /٩٤/ ٣

طبع بمطابع دار المعارف (ج.م.ع.)